

Université d'Oran 2
Faculté des Langues étrangères
THESE

Pour l'obtention du diplôme de Doctorat en Sciences
En Langue française

L'écriture théâtrale entre le comique et le tragique
Dans l'œuvre théâtrale de Slimane Benaïssa

Présentée et soutenue publiquement par :
Mme GUERMAT Fatma

Devant le jury composé de :

	Nom et Prénom	Grade	Etablissement
Président	Bekhedidja Nabila	Professeur	Université Oran2
Rapporteur	Cheniki Ahmed	Professeur	Université Annaba
Examineur	Ouardi Brahim	Professeur	Université Saida
Examineur	Assouane Karim	MCA	Université Alger2
Examineur	Aïssa Khaldia	MCA	Université Oran2
Examineur	Ait Menguellat Salah	MCA	Université Oran2

2019

Université d'Oran 2
Faculté des Langues étrangères
THESE

Pour l'obtention du diplôme de Doctorat en Sciences
En Langue française

L'écriture théâtrale entre le comique et le tragique
Dans l'œuvre théâtrale de Slimane Benaïssa

Présentée et soutenue publiquement par :
Mme GUERMAT Fatma

Devant le jury composé de :

	Nom et Prénom	Grade	Etablissement
Président	Bekhedidja Nabila	Professeur	Université Oran2
Rapporteur	Cheniki Ahmed	Professeur	Université Annaba
Examineur	Ouardi Brahim	Professeur	Université Saida
Examineur	Assouane Karim	MCA	Université Alger2
Examineur	Aïssa Khaldia	MCA	Université Oran2
Examineur	Ait Menguellat Salah	MCA	Université Oran2

2019

DEDICACES

A ma très chère mère

Affable, honorable, aimable. Tu représentes pour moi le symbole de la bonté, la source de tendresse et l'exemple du dévouement qui n'a cessé de m'encourager et de prier pour moi.

A la mémoire de mon père « Hadj »

Ce travail est le fruit de tes sacrifices, de tes efforts que tu as déployés pour mon éducation et ma formation. C'est grâce à toi que je suis devenue la personne que je suis.

A mon très cher mari « Benhimi Faouzi »

Ton soutien moral, psychologique et matériel, ta gentillesse sans égal, ton attachement m'ont permis de réussir ce travail.

A mon petit ange « Thinhinane »

A mon cher oncle « Guermat Mohamed Lakhel »

Après la disparition de mon père, tu as été présent pour moi, tu n'as cessé de m'encourager et me pousser à aller de l'avant, à poursuivre ma voie et à ne pas baisser les bras. Avec les mots, je ne saurais te dire à quel point je te suis redevable. Je te dédie ce travail en signe de ma gratitude.

A vous tous, famille, amis

Je ne saurais passer sous silence l'apport inestimable des membres de ma famille (frères, sœurs, oncles, cousines et cousins, etc.) qui, avec cette question récurrente, «*quand est-ce que tu la soutiens cette thèse ?* », bien qu'angoissante en période fréquente de doutes, m'ont permis de ne jamais dévier de mon objectif final.

Je ne saurais terminer sans souligner le soutien amical et chaleureux de mes amis (es) de tous les jours qui m'ont soutenue durant ce parcours doctoral. Je m'abstiens de les nommer tellement la liste est longue.

REMERCIEMENTS

Je remercie très chaleureusement mon directeur de thèse, monsieur le professeur Ahmed Cheniki, qui, malgré ses nombreuses occupations, a accepté de prendre la direction de cette thèse en cours de route, transformant ainsi les difficultés rencontrées en une expérience enrichissante. Je lui suis également reconnaissante de m'avoir assuré un encadrement rigoureux tout au long de ces années, tout en me donnant toutefois la possibilité de trouver par moi-même mon cheminement personnel. Monsieur Cheniki a su diriger mes travaux avec beaucoup de disponibilité, de tact et d'intérêt. Il m'a toujours accordé généreusement le temps nécessaire pour partager avec moi ses idées et sa grande expérience. De même, tout au long de cette thèse, il n'a ménagé ni ses commentaires, toujours judicieux et rigoureux, ni ses encouragements. Qu'il trouve ici l'expression de ma profonde gratitude.

Je suis aussi redevable à la contribution de madame BENDJELID et monsieur GELAS qui m'ont respectivement dirigée au début de cette thèse. Ils ont consacré, chacun à leur manière beaucoup de temps et d'énergie pour son avancement.

Les examinateurs qui ont accepté de siéger sur le jury de cette thèse doivent aussi trouver ici l'expression de ma reconnaissance.

INTRODUCTION

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*¹ 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.

L'apparition du théâtre au début des années vingt coïncide avec l'avènement du nationalisme, l'émergence d'une nouvelle intelligentsia qui a enrichi le paysage culturel algérien de nouvelles littératures, d'expression arabe et française, politique et religieuse et d'une nouvelle historiographie. Les auteurs de théâtre sont issus d'associations culturelles créées durant cette période, ils tentent d'inculquer aux jeunes certaines valeurs religieuses, ils s'inspirent généralement de l'héritage arabo-musulman en montant des textes en arabe littéraire, mais ces pièces sont soit interdites soit ne trouvaient pas de public. D'un côté, les autorités coloniales, qui surveillaient de plus près les représentations théâtrales, interdisent souvent des textes qui avaient l'intention d'éveiller les consciences. D'un autre côté, les textes en arabe littéraire ne parvenaient pas à attirer un public souvent analphabète ou désintéressé de ces pratiques artistiques.

Dans ce contexte, le choix de la langue paraît crucial. Des hommes de théâtre, tels que Sellali Ali, nommé Allalou, commencent à écrire en arabe dialectal, ce qui donnera lieu à un conflit linguistique qui s'accroît entre les défenseurs de l'arabe littéraire et ceux de l'arabe dialectal. Le théâtre en arabe dialectal touchait un large public. Celui-ci retrouvait des thèmes qui le concernent, des personnages qui lui ressemblent et un lien avec ses formes populaires.

La pièce *Djeha*, de Allalou, connaîtra une grande notoriété et orientera la production dramatique en imposant l'arabe dialectal et en intégrant la dimension comique dans les représentations théâtrales. L'homme de théâtre algérien a également recours à la structure

¹ La comédie égyptienne.

du conte et aux traditions artistiques populaires qu'il superpose à la forme classique européenne. Cette convocation des formes populaires date du temps des premiers hommes de théâtre en Algérie. Ksentini, par exemple, jouait ses rôles comme un *meddah*. Cette expérience se poursuivra avec d'autres hommes de théâtre algériens, tels que Abdelkader Alloula, Kateb Yacine, Abderrahmane Kaki, etc. qui remettent en question la structure dramatique traditionnelle :

Le texte, ouvert, reste tributaire de la nature de l'espace, du temps et de la disponibilité du public. Aussi, les auteurs cherchaient-ils à revoir l'architecture scénique et à adapter les espaces à une nouvelle thématique et aux nouveaux besoins du spectateur².

Plusieurs formes populaires marquent les œuvres dramatiques, comme le *meddah*, le *gouwal* et la *halqaet* la structure du conte populaire qui constituent souvent des entités syncrétiques.

Slimane Benaïssa que nous interrogerons tout le long de cette thèse fait justement cohabiter le français et le conte populaire algérien, techniques théâtrales puisées dans les expériences de ses devanciers et comique. Mais notre intérêt porte sur un autre procédé d'écriture qui ne manque pas, lui non plus, d'importance. Lors de la lecture des textes écrits en français, nous avons constaté qu'il traite des événements tragiques tels que la guerre, le terrorisme, la perte identitaire, etc. en usant d'un ton comique. Ses textes ne sont pas des tragédies, pourtant les fins sont tragiques, et ils ne sont pas non plus des comédies, pourtant ils provoquent le rire (ou le sourire) du lecteur\spectateur. Ce qui caractérise donc son écriture, c'est la présence du tragique et du comique en même temps. Cette manière de faire nous permet de nous poser un certain nombre de questions autour de la problématique du tragique et du comique dans son œuvre.

Comment expliquer cette superposition, ou contiguïté, des registres ? Quels sont les indices qui indiquent la présence du comique et du tragique ? Comment fonctionnent les catégories tragiques et comiques ? Quelles en sont les particularités ? Quelles fonctions occupent-elles ? Et comment donnent-elles à voir les réseaux thématiques ?

Ces questions fondamentales cherchent à déterminer les lieux fondateurs de son théâtre qui correspond à une écriture particulière marquée par la présence de plusieurs réseaux

² CHENIKI, A. *Le théâtre en Algérie. Histoire et enjeux*, Edisud, Aix-en-Provence, 2002, p. 9

thématiques et d'instances esthétiques singulières. Le théâtre de Benaïssa est le terrain d'un comique qui s'étire jusqu'au terrible, nourri d'une violence investissant traditionnellement le ressort du tragique, et abordant des thèmes n'excluant nullement la dimension émotionnelle. Il ne s'agit pas d'un mélange du comique et du tragique, considérés comme des concepts génériques bien définis, mais plutôt d'une exploitation de l'élasticité d'un comique capable d'envahir d'autres territoires qui ne lui sont pas associés. Le rire qui semble dépasser le champ de la comédie envahit des thèmes traditionnels qui suggèrent le tragique : la mort, l'impuissance humaine, les errements d'une humanité souffrante, criminelle, infiniment faillible, vouée à l'absence de sens, etc.

Le comique est un procédé extrêmement important dans l'écriture théâtrale de Slimane Benaïssa. Il permet de donner à lire autrement la tragédie en Algérie. L'auteur présente ainsi son projet où s'entremêlent le tragique et le comique, le sublime et l'ordinaire : « lever le voile sur le tragique et le nommer est notre rôle d'homme de théâtre. Créer les formes et l'esthétique pour mieux le dire est notre rôle d'artiste³. ». L'écrivain algérien définit son écriture comme un lieu où se manifeste le tragique de la vie dit avec une dose d'humour. La scène serait, pour le reprendre son lieu de dignité, d'authenticité et de beauté. Sans elle, je ne pourrai remonter le malheur à contre-courant pour en rire⁴. Le terme de catharsis prend toute sa force, les émotions ressenties, suite au rire ne sont pas dues au soulagement, mais bien à autre chose.

Définir le comique n'est pas chose aisée, Jean-Marc Defays estime qu'il reposerait « sur un principe unique et universel⁵. Il serait, selon lui, protéiforme, pas facile à définir. Premièrement parce qu'il n'existe nulle part à l'état pur, élémentaire, mais il apparaît toujours en composition avec multiples facteurs dont on ne peut le dissocier⁶. » L'essence du comique est introuvable et on le considère comme un phénomène lié à des expériences de représentations multiples.

Le tragique, quant à lui, même s'il est inventé après la tragédie, il permet toujours la compréhension du discours critique. Nous ne considérerions pas les concepts de comique et de tragique comme deux entités éloignées, impossibles à rassembler, incompatibles, chacun des deux pouvant rejoindre l'autre dans les spectacles de Benaïssa sans même

³BENAISSA, S. *Les fils de l'amertume*, LANSMAN, Paris, 1996, p. 8

⁴Ibid., p. 8

⁵DEFAYS, J-M. *Le Comique*, Paris Le Seuil, coll. « Mémo », 1996, p. 5

⁶Ibid., pp. 5-6

dénaturer leurs sens. L'un des objectifs de notre travail est justement de mettre en évidence cette réalité qui donne à lire deux entités complémentaires, s'entremêlant et s'entrechoquant pour engendrer une certaine unité discursive. Le comique et le tragique dialoguent dans le drame comme dans une affabulation sublimée. Ainsi, les traces des différents genres de comique et de tragique traverseraient tous les textes de Benaïssa. Quand nous parlons, bien entendu, de comique et de tragique, ce n'est pas de comédie et de tragédie qu'il est question, mais de relents comiques et tragiques qui marqueraient le fonctionnement de toute écriture dramatique.

Le tragique fuit toute tentative de définition. D'un genre codifié par Aristote dans sa *Poétique*, il change de structure, jusqu'à disparaître, comme l'annonce George Steiner⁷. Il prendrait donc deux sens, l'un relevant de la tragédie et l'autre de la vie, ayant ainsi un sens courant. Le tragique renvoie dans ce cas aux événements de la vie de tous les jours, en particulier aux violences comme les guerres, les bombes, etc. l'œuvre théâtrale de Benaïssa participe de ce que Domenach appelle *Le retour du tragique*. Mais ce retour se fait fortement violent, marqué par la domination du pathos et les différentes souffrances humaines. Ainsi, il transborderait la pratique théâtrale et installerait le personnage dans une crise permanente, marquée par une profonde dualité qui participerait de la mise en œuvre de la représentation scénique. Le tragique revient non en tant que genre littéraire, mais comme pensée, comme représentation du monde. On passe désormais de la littérature à la vie. Cela nous inciterait à interroger les textes de Benaïssa dans le sens d'un « reflet brisé » de la réalité, c'est-à-dire mettant en relief les contradictions de la société. La structure théâtrale serait ainsi le lieu d'articulation des différents événements humains.

L'art et la littérature représentent désormais des horreurs, créant ainsi de nouvelles formes et de nouvelles structures. La littérature contribue autrement comme le souligne Domenach, à y « chercher des interprétations de notre monde⁸. » Il n'est nullement possible d'évoquer le théâtre de Slimane Benaïssa sans y lire une interprétation particulière de l'Algérie et du monde. Ainsi, nous avons cherché à interroger ses textes en adaptant, par endroits, les propositions de la sociocritique et de la sémiologie du théâtre, notamment les

⁷Francis George Steiner est un écrivain anglo-franco-américain, spécialiste de littérature comparée et de théorie de la traduction. Il est NeUILly-sur-Seine le 23 avril 1929. Il a écrit de nombreux essais sur la théorie du langage et de la traduction et sur la philosophie de l'éducation il est surtout réputé pour ses critiques littéraires, notamment dans *The New Yorker* et *le Times literary Supplement*. *La Mort de la tragédie*, traduction Rose Celli, 1^{re} publication collection "Pierres vives", éd. Seuil 1965, reprise par Gallimard 1992, Folio Essais no 224 et dans *Œuvres*, Quarto Gallimard 2013. (titre original : *The Death of Tragedy*, Faber and Faber, 1961)

⁸DOMENACH, J.-M. *Le retour du tragique*, Le Seuil, 1967, p. 6

travaux de Patrice Pavis et d'Anne Ubersfeld. Cette manière de faire nous permettrait de mieux cerner les jeux dramatiques et leurs rapports avec la réalité sociale. Nous avons pris le parti de ne pas occulter la dimension structurale, c'est-à-dire, l'immanence des textes, qui nous aiderait à mieux saisir les tenants et les aboutissants de l'écriture de Benaïssa qui puise ses thèmes dans la vie quotidienne. Les conditions d'énonciation du discours théâtral apporteraient un certain nombre d'informations qui soutiendraient notre analyse dans le sens du questionnement de la structure et de la forme choisies par l'auteur.

Nous interrogerons la pratique théâtrale de Slimane Benaïssa, notamment l'inscription du tragique et du comique dans son œuvre théâtrale. Nous essaierons de voir comment sont représentés le monde et l'homme moderne dans son œuvre. Comment exprime-t-il la douleur et le malheur de ce temps ?

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

- *Au-delà du voile* (1991),
- *Le conseil de discipline* (1994),
- *Marianne et le marabout* (1995),
- *Les fils de l'amertume* (1996),
- *Un homme ordinaire pour quatre femmes particulières* (1997),
- *Prophètes sans dieu* (1999),
- *L'avenir oublié* (1999),
- *Mémoires à la dérive* (2001),
- *Les confessions d'un musulman de mauvaise foi* (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.

Pour mener à bien notre étude, nous allons la subdiviser en trois parties, chacune contenant trois chapitres :

La première partie intitulée « L'émergence d'un nouvel art : Le théâtre » inaugurera la présentation de la thèse en donnant à voir une brève histoire du théâtre algérien, en insistant sur ses réseaux thématiques et ses éléments esthétiques. Ce qui nous permettrait de situer l'expérience de Benaïssa et de l'ancrer dans un contexte général sans lequel

l'œuvre elle-même n'aurait pas existé. Nous ouvrons notre thèse par un chapitre portant sur le questionnement des conditions d'adoption et d'émergence du théâtre en Algérie dans un chapitre présentant aussi l'itinéraire et l'évolution de ce théâtre avant et après l'indépendance.

Après 1962, la pratique théâtrale devient le terrain d'interrogation des réalités sociales et un espace de divertissement permettant la mise en œuvre de nombreux réseaux thématiques et de plusieurs sous-genres et l'émergence de discours esthétiques particuliers, lieu et enjeu d'instances linguistiques et thématiques particulières. Cette introduction au parcours du théâtre en Algérie nous servira de point conducteur nous permettant de mieux saisir l'expérience théâtrale de Slimane Benaïssa. Nous tenterons de plonger dans les débuts du dramaturge Benaïssa et d'apprécier son importance dans la tradition théâtrale en Algérie et en France.

Ce retour à l'histoire du théâtre en Algérie nous servira de répondre aux interrogations suivantes : comment se distingue le théâtre en Algérie du théâtre européen qui lui a donné naissance ? Quel est l'impact du travail de l'écrivain Benaïssa dans l'évolution du théâtre en Algérie ?

Dans le deuxième chapitre (Les réseaux thématiques), nous questionnerons les particularités esthétiques et artistiques de l'écriture de Slimane Benaïssa, pour analyser ensuite les thèmes traités dans ses écrits. Dans le troisième chapitre (Structure dramatique), nous essaierons d'aborder le corpus en commençant par interroger la signification des titres et leur fonction, dans un second point, nous étudierons la structure dramatique des textes, ce qui nous permettra de découvrir comment Benaïssa se plaît à brouiller les repères poétiques traditionnels. L'étude des personnages nous éclairera sur les types d'individus et de catégories sociales présents dans le corpus, car c'est à travers ces entités physiques qu'est pris en charge le discours théâtral. L'interrogation du parcours et du discours des personnages apporterait un certain nombre d'éléments à l'analyse pouvant nous éclairer sur les relations qu'entretiennent les différentes instances et les rapports des personnages avec le contexte social et politique présidant à la mise en œuvre du discours théâtral.

La deuxième partie (Le projet théâtral de Slimane Benaïssa, spécificités du texte dramatique) sera consacrée à la manifestation du comique et de ses fonctions. Dans le premier chapitre (Problématique du rire : le sérieux et le non-sérieux), nous allons commencer par définir les notions du rire et du comique qui est passé d'un genre codifié à

un registre qui ne respecte plus ces codes. Nous tenterons ensuite de définir l'humour qui échapperait à tout essai de classement ou de catégorisation, ce qui rend difficile non seulement sa définition, mais aussi son analyse. Nous essaierons aussi de définir l'ironie, un autre procédé employé dans les textes. Dans le deuxième chapitre (Insertion du comique), nous allons étudier la manifestation du comique (humour et ironie) dans l'œuvre. Le troisième chapitre (Fonctions du rire), évaluer les effets attendus par l'emploi du comique, pour terminer avec l'humour noir.

La troisième et dernière partie (Le mécanisme du tragique chez Benaïssa) sera consacrée à l'étude du tragique et sa manifestation dans les textes. Dans le premier chapitre, (Poétique du tragique dans le corpus), nous commencerons par des définitions de la notion du tragique, d'abord en relation avec la tragédie, puis en dehors, c'est-à-dire au-delà du genre littéraire et artistique. Ces définitions nous permettront de cerner l'évolution du sens de ce terme à travers le temps, dans et en dehors de la littérature. Ce qui nous aidera à mieux appréhender les différentes configurations sémantiques du genre tragique en Algérie. Ce regard global nous servira de point de départ pour traiter le tragique dans l'œuvre théâtrale de Benaïssa. Nous étudierons alors les personnages tragiques et leurs caractéristiques qui nous aideraient à mieux saisir le fonctionnement de l'action tragique et ses différentes manifestations. Le deuxième chapitre (Poétique du tragique dans le corpus) portera sur d'autres formes de manifestation du tragique. Nous étudierons au début le langage et sa nature. Déstructuré, le langage sera un des moyens qui accentue le tragique. Le temps, un deuxième élément de grande importance, est lui aussi détraqué. Il mène le lecteur\spectateur dans un univers qui s'éloigne du vraisemblable. Le temps est traité de façon exceptionnelle qui permet un voyage entre le réel et l'inconscient des personnages. Ce traitement particulier nous mènera à étudier la clôture des textes, car

Le système théâtral du temps ne se comprend pas sans l'inventaire des signes connotant la dégradation ou l'amélioration, la réintégration (la restauration) ou l'avènement d'un nouvel ordre. [...] c'est toute une étude des champs lexicaux des dernières répliques qui pourrait être tentée. Du point de vue syntaxique, il faudrait relever les changements dans le système temporel⁹.

Nous terminerons ce chapitre par l'étude du tragique quotidien. Nous emprunterons à Maeterlinck la conception :

⁹ UBERSFELD A. *Lire le théâtre I*, op. cit., p. 162.

Ce tragique est bien plus réel, bien plus profond et bien plus conforme à notre être véritable que le tragique des grandes aventures. [...] Il s'agirait plutôt de faire voir ce qu'il y a d'étonnant dans le fait seul de vivre¹⁰.

Benaïssa met en scène des êtres ordinaires du XX^e et XXI^e siècles. Leur combat n'est pas contre une divinité, mais contre d'autres individus voire contre eux-mêmes, leur destin n'est plus tracé par des dieux, mais il fait partie de leur personnalité. Ce ne sont pas des héros, ils désirent par contre une liberté de vivre et de parler. Nous tenterons de voir comment justement le tragique exprime le vécu ordinaire des individus, leurs frustrations, leurs combats. Le théâtre est-il à même d'exprimer dans une veine tragique la quotidienneté ?

Le dernier chapitre sera consacré aux « figures d'enfermement dans le corpus ». Dans le but de mieux saisir cet embastillement physique et symbolique, nous serons amenés à interroger les personnages en nous concentrant beaucoup plus sur leurs caractéristiques physiques, psychologiques et morales, en relation avec cette idée d'enfermement qui ne peut être comprise uniquement sous le sceau du dédoublement pathologique et de l'aventure schizophrénique. Nous passerons ensuite à l'étude de l'espace qui, divisé entre un extérieur et un intérieur, renvoie toujours à l'emprisonnement. Nous clôturons ce chapitre par la mise en relief du paradoxe tragique qui fait intervenir l'élasticité du comique dépassant ses limites pour toucher au malheur et à l'horreur. Le tragique ainsi associé au comique, contaminé par les jeux du rire fait sens. Mais comment ?

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 du tragique et du comique dans les textes de Slimane Benaïssa qui sont ouverts à une lecture pluridisciplinaire donnant à lire le parcours des personnages et leurs rapports avec la réalité sociale, à identifier la complexité et la singularité du discours théâtral qui ne peut être saisi qu'à travers l'énonciation.

¹⁰ MAETERLINCK, M. *Le trésor des humbles*, Labor, Bruxelles, 1986, p. 101.

PREMIERE PARTIE :
EMERGENCE D'UN
NOUVEL ART : LE
THEÂTRE

Dans cette première partie, nous allons évoquer les conditions d'émergence et de l'évolution du théâtre en Algérie. La plongée dans l'histoire du théâtre nous permettrait de cerner son fonctionnement, de donner à lire ses grandes tendances et ses réseaux thématiques et esthétiques. Cet art importé et adopté dans des conditions particulièrement aliénantes connut une évolution en dents de scie faite de moments forts où sont mis en œuvre un discours particulier et des situations où la censure était dominante, notamment durant la présence coloniale. Les hommes du théâtre algériens devaient apporter des modifications à sa structure, même s'ils se basaient souvent sur la traduction de textes étrangers. Le théâtre n'a cessé de se transformer jusqu'à parler non d'adaptation, mais d'algérianisation des textes. En s'emparant de la structure occidentale, les dramaturges, metteurs en scène algériens, tels que Alloula, Bachetarzi, Ksentini, Benaïssa, etc. superposent plusieurs formes comme le conte, mettent en situation les conteurs, *Gouwal*, *meddahs* ou réutilisent la *halqa*, etc., enrichissant ainsi la forme de cet art. Pour Benaïssa, le conte et la poésie populaire caractériseront son théâtre.

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 mettait 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 maîtrise plusieurs langues, grâce à ses études de littérature en arabe littéraire, de mathématiques en langue française et l'arabe dialectal. Il s'installe en France vers les années 1990, où il commence son théâtre en langue française, ses sujets sont tirés du quotidien, mais n'évacuent nullement l'Histoire, la mémoire et les questions liées au discours religieux. Dans le troisième chapitre, nous étudierons la structure dramatique de ses textes. Puis nous ferons l'étude des personnages.

**CHAPITRE I : UN
THEATRE NATIONAL,
TRADITIONS D'UNE
ESTHETIQUE**

Parler du théâtre en Algérie, c'est parler d'une nouvelle tradition qui a pris du temps et de l'énergie avant de trouver sa place. La lecture de différents textes sur la question du théâtre en Algérie nous permettra de comprendre comment il a réussi à s'imposer dans la société et quelles sont les différentes fonctions qu'il occupe.

Il n'était pas aisé d'installer une tradition théâtrale, car les autochtones se méfiaient de toute pratique venant du colonisateur. Les hommes de théâtre algériens ont remis en question la forme occidentale dans le but de séduire le public. Ils ont introduit donc des éléments de la culture populaire dans le moule classique, ils ont opté pour le genre comique et fait parler leurs personnages en arabe dialectal. Le choix du comique et du dialectal a permis au spectateur algérien de se familiariser enfin avec ce nouvel art. L'introduction des éléments de la culture populaire n'excluait en aucun cas la présence des traces de la culture européenne dans les représentations théâtrales. Les dramaturges algériens se sont inspirés de Brecht et de Piscator, dont la présence était manifeste. Ils ont traduit et adapté des textes d'auteurs étrangers tels que Molière, Shakespeare, Artaud, Ionesco, Tewfik El Hakim, etc. Selon Cheniki Ahmed, les dramaturges Kateb Yacine, Abdelkader Alloula, Ould Abderrahmane Kaki et Slimane Benaïssa agencent bien les formes populaires et l'univers dramatique européen.

L'écrivain Slimane Benaïssa a produit des textes dans les deux langues. En Algérie, il écrivait en arabe dialectal. Après son installation en France, il commença son théâtre en langue française.

1.1. Genèse du théâtre en Algérie

La pratique théâtrale voit le jour en Algérie durant la colonisation française. Jacques Berque écrit à ce sujet : « Le genre, qu'il fût théâtral, cinématographique ou chorégraphique, ne s'est précisé – insistons encore là-dessus – que par et malgré le contact avec l'Occident¹¹. »

Or ce genre est dès ses débuts rejeté par les autochtones qui n'acceptent aucune forme artistique provenant du colonisateur. Le sociologue tunisien Mohamed Aziza explique ainsi le regard porté sur cet art :

Malgré tous ses méfaits, la colonisation a permis la découverte de l'altérité. Certes, ce fut là une découverte faussée en ce qu'elle fut imposée et non consentie. Mais face à l'Autre, s'est façonnée cette curieuse attitude, faite d'un mélange ambigu de répulsion et de secrète tension, de refus et d'acceptation, de dialogue allusif et de surdité abusive¹².

La société algérienne, marquée par l'Islam ne tolère pas l'art figuratif, c'est ce qui expliquerait l'absence de l'art théâtral en Algérie, comme l'avance Roselyne Baffet dans son livre consacré à la tradition théâtrale en Algérie : « Sans vouloir ignorer ce type d'expression artistique, on s'accorde sur l'inexistence d'un véritable phénomène théâtral dans les pays arabes¹³. »

Jacques Berque le confirmera dans la préface à l'ouvrage de Mohammed Aziza *Regards sur le théâtre arabe contemporain* :

De théâtre, il n'est point, au sens habituel du terme, dans le legs arabe. Et chacun de ressasser le contresens paradoxal de cet Averroès, génial interprète d'Aristote, et qui, traduisant La Poétique, crut pouvoir rendre "comédie" par "satire" et "tragédie" par "panégyrique". Il est vrai que les philosophes arabes, ouvertement, insolemment disciples de l'Hellénisme, ignoraient pareillement la poésie de ceux-là mêmes [...] Mais de théâtre, répétons-le, encore que ça et là, des mimes, des saynètes et même des mystères offrent un legs nullement négligeable et digne de prolongement¹⁴.

Les formes de représentation existantes à cette époque, tels que le conteur, le *garagûz* sont très différentes de la structure théâtrale occidentale. Le *garagûz* est interdit en Algérie,

¹¹BERQUE, J. cité par CHENIKI A, *Le théâtre en Algérie. Histoire et enjeux*, Aix-en-Provence, Edisud, 2002, p.7.

¹²AZIZA, M. *Regards sur le théâtre arabe contemporain*, MTE, Tunis, 1970, p. 70-71.

¹³BAFFET, R. *Tradition théâtrale et modernité en Algérie*, Le Harmattan, Paris, 1985, p. 17..

¹⁴Brahim, O. *Ecriture, théâtre et engagement dans le théâtre d'Henri Kréa et Nouredine Aba*, thèse de doctorat, université d'Oran, 2009, p. 29.

en 1843 pour des raisons politiques, de crainte que l'autorité française ne soit bafouée et qu'il n'incite les gens à se révolter contre le pouvoir colonial.

Des études s'accordent à considérer que les premières pièces sont jouées après la tournée de la troupe égyptienne de Georges Abiad en 1921. En réalité, les premières troupes égyptiennes, *Al Koumidia El Misria*¹⁵, de Abdelkader El Misri, et *JawqSouleymanQardahi* séjournent en Algérie en 1907-1908. Depuis cette visite, de jeunes lettrés algériens commencent à s'intéresser au genre théâtral et à monter des pièces en arabe classique grâce à des associations culturelles et religieuses.

Mahboub Stambouli, un témoin attentif de l'activité théâtrale en Algérie, fait remonter pour sa part les premières pièces algériennes à 1910. [...] Il est attesté aujourd'hui que les premières pièces furent bien jouées vers le début du siècle, et non dans les années vingt¹⁶.

Ces deux troupes apportent une sorte de légitimation de la représentation artistique. C'est alors que commencent des essais de mises en scène de pièces théâtrales sans grandes connaissances techniques. Dans les grandes villes, Oran, Alger et Constantine, il existe des théâtres où se produisent des troupes françaises dont les représentations contribuent sans aucun doute à imposer et à implanter l'idée du théâtre en Algérie et séduisent des auteurs algériens de l'élite francisée qui s'aventurent dans la nouvelle expérience artistique tout en suivant le moule du théâtre classique. Ils considèrent le théâtre comme une voie d'expression à l'époque, un moyen pour tirer la masse de l'inertie. Stambouli publie un article dans une revue littéraire algérienne *Amal* sur les débuts du théâtre en Algérie et les thèmes traités. Selon l'ancien auteur-comédien, les premières pièces jouées vers les années dix, qui étaient « en arabe classique mettaient en scène des sujets historiques et des drames religieux¹⁷. » Le discours des premières pièces est imprégné de l'histoire des Arabes et de l'épopée de l'islam.

La tournée de la troupe égyptienne dirigée par Georges Abiad en 1921 est d'une grande importance dans l'évolution du théâtre en Algérie. Il présente dans la salle du KURSAAL deux pièces : *Tharatal Ârabe*¹⁸ drame inspiré du *Dernier des abencérages* de Chateaubriand et *Salah Eddine Al-Ayoubi*, drame historique inspiré du roman *Le Talisman* de Sir Walter Scott. L'expérience de Georges Abiad pousse les jeunes passionnés

¹⁵ La Comédie égyptienne

¹⁶ CHENIKI, A. *Le théâtre en Algérie*, op. cit., p. 7.

¹⁷ Ibid., p. 17.

¹⁸ La vengeance des Arabes

de l'art dramatique à rompre avec les thèmes des premières pièces, on traite désormais de sujets nouveaux qui touchent la société algérienne.

Plusieurs associations culturelles et religieuses sont fondées, l'une d'elles prend le nom d'*Al-Mouhadiba*¹⁹, société de lettres et de théâtre arabe présidée par M. Edmond Yafil – grand connaisseur de la musique arabe classique – et animée par Tahar Ali Chérif. En 1922, un groupe est créé sous le nom de *Et-Temthil Al-ârabi*²⁰, ayant à sa tête Mohammed Mansali, Aziz Lak'hal, Brahim Dahmoun, Allel Lafraoui et Mohiédine Bachetarzi. Mais leurs tentatives en faveur du genre dramatique n'intéressent qu'un public restreint de lettrés en arabe classique. Découragé, Tahar Ali Chérif abandonne l'activité théâtrale ; alors que Mohammed Mansali s'oriente vers un théâtre d'expression dialectale.

Après la tournée de Georges Abiad, Alger ne reçoit aucune troupe pendant une dizaine d'années. Il semble alors que « Le théâtre n'arrivera jamais à s'implanter en Afrique du Nord²¹. » En 1932, le public algérois reçoit la visite de « la Sarah Bernhardt » arabe Fatma Rochdi²², accompagnée de sa troupe. C'est devant un large public qu'elle présente en arabe classique deux œuvres du poète égyptien Ahmed Chawki. Le public algérien reprend alors le goût au théâtre.

Selon Ahmed Cheniki, « le théâtre était conçu par les élites arabisées et francisées comme un espace didactique²³. » D'après les élites francisées, l'art dramatique aide la société algérienne à adopter les nouvelles données venant de l'occident, ce qui leur permettra de s'ouvrir au monde extérieur. Pour les Oulémas, qui ont cessé de bannir la pratique artistique, ils le prennent comme moyen de diffusion des idées réformistes, d'islamisation et de sauvegarde des principes algériens. Pour réaliser cet objectif, les représentations doivent se faire en arabe classique, l'arabe dialectal étant alors dévalué comme moyen d'expression artistique. La différence linguistique suppose donc une différence thématique et générique. Les pièces à caractères tragiques sont souvent écrites en arabe littéraire. Quant aux pièces écrites en arabe dialectal, sont par contre à caractère comique.

¹⁹ L'éducatrice.

²⁰ Le théâtre arabe

²¹ SELALI A. *L'aurore du théâtre algérien (1926-1930)*, Ed. Dar El Gharb, Oran, 2004, p. 25.

²² Fatma Rochdi (ou Fatma Rouchdi), (1908- 1996) est une productrice, actrice égyptienne de théâtre et de cinéma.

²³ CHENIKI, A. *Le théâtre en Algérie*, op. cit. p. 17.

La période entre 1926 et 1939 est dominée par des auteurs comme Allalou, Dahmoune, Bachetarzi et Ksentini. Les auteurs évitent souvent les thèmes qui touchent à la politique, car les autorités coloniales considèrent tout acte culturel comme suspect et procèdent à la censure. On ne parle donc que de l'alcoolisme, du mariage et du divorce. Les premières pièces de Allalou et de Ksentini s'inscrivent dans le genre comique. Les deux hommes s'inspirent des récits merveilleux et légendes populaires, en apportant chacun une caractéristique spécifique pour enrichir leurs jeux ou textes.

Le 16 avril 1926, Allalou présente sa pièce *Djeha* qui, en portant sur scène en arabe dialectal un personnage inspiré de la culture populaire, marque un tournant décisif dans le monde du théâtre. Elle séduit un large public et incite les futurs animateurs à admettre la primauté de l'arabe dialectal, du genre comique et des éléments de la culture populaire. Plusieurs dramaturges l'imitent et proposent à leur tour un théâtre de dénonciation sociale. Leurs pièces attaquent quelques coutumes et traditions tels que le maraboutisme, le mariage forcé, la dot, le divorce. Mohiédine Bachetarzi, quant à lui, il s'intéresse à la politique. Ses textes *Faço*²⁴, *Al ennif*²⁵, *Beni oui oui*, *El kheddaine*²⁶ et *En Nissa*²⁷, prennent pour cible les élus musulmans, collaborateurs de l'appareil colonial.

Ksentini, Allalou, et Dahmoune dominent cette période entre 1926 et 1939. Le premier est apprécié pour son travail sur les mots, sa capacité de produire des constructions lexicales et syntaxiques fortes et novatrices, ainsi que son interprétation.

Les pièces présentées entre 1932 et 1939 marquent une étape importante dans le traitement de l'Histoire et la mise en adéquation du théâtre avec la réalité politique et sociale. La pièce *El Kheddaine*, une fable politique, prend à partie les élus musulmans et les marabouts. Le texte est considéré comme représentant d'une tendance anticoloniale, il pose la question du pouvoir des représentations artistiques et son impact sur la société.

Les auteurs mettent en scène de nombreux thèmes secondaires, faisant de ce genre un théâtre de situation où l'on ne défend pas une thèse, mais on met en scène des faits puisés dans la réalité quotidienne. La moralité est souvent précisée à la fin pour montrer le thème central autour duquel s'articulent la fable et le mouvement des personnages. Le discours

²⁴ Ils ont compris.

²⁵ Pour l'honneur.

²⁶ Les traîtres.

²⁷ Les femmes.

est souvent moralisateur, l'objet de la quête y est moral : dénonciation de l'avarice, condamnation de l'alcoolisme, éducation des filles.

De 1939 à 1945, Bachetarzi est convoqué par les autorités militaires pour constituer un théâtre qui défend la politique de Vichy. Il adapte alors plusieurs textes de Molière et présente ses pièces dans des casernes et des hôpitaux militaires.

Cette période est surtout caractérisée par l'émergence de nouveaux auteurs-comédiens qui apportent chacun un souffle nouveau au théâtre en Algérie. Mohammed Touri réalise en 1940 deux pièces, *EchRa yekhtalef* et *Docteur Allel*. En 1947 il réalise *El Barah wel Youm*²⁸ Mahboub Stambouli met en scène *El Hamaj*²⁹. Mustapha Kateb et Abdelhalim Raïs possèdent une certaine culture théâtrale et maîtrisent assez bien l'art de la scène. De nombreuses troupes naissent et enrichissent la scène culturelle en diversifiant les thèmes et les styles. Bachetarzi prend la direction de la section arabe de l'Opéra d'Alger, Mustapha Kateb est nommé régisseur général, les comédiens de la troupe théâtrale arabe constituée à cette époque bénéficient du statut de professionnels. Cette troupe est subventionnée par la municipalité. Tout cela permet le recrutement de nouveaux comédiens et musiciens. Etant obligés de présenter un texte par semaine, les dramaturges algériens se mettent donc à reprendre des textes anciens, à adapter les textes de Molière et à faire appel à des personnes extérieures au théâtre.

Le CRAD., la section arabe du Centre régional d'art dramatique (CRAD) qui est animée par Mustapha Gridi. Apporte également une grande contribution en mettant en scène des pièces traduites du français en arabe dialectal.

Dans le but de former les jeunes intéressés au théâtre, L'Éducation populaire organise des séminaires et des stages. Une équipe, dirigée par Henri Cordereau en 1952, entreprend de sérieuses recherches sur les formes dramatiques populaires et monte des spectacles en recourant au conteur, au mime, à la marionnette et à d'autres formes populaires, ce qui répond aux attentes du public algérien. Ahmed Cheniki insiste, dans son livre, sur l'importance de cette école et surtout l'importante empreinte de Cordereau :

Ould Abderrahmane Kaki est considéré comme le représentant attitré de cette école. Ces pièces reprenaient la structure du garagouz et du conte

²⁸ Hier et aujourd'hui.

²⁹ Le brouhaha.

populaire, qu'il associait à la forme théâtrale conventionnelle. L'empreinte d'Henri Cordereau est sensible³⁰.

Le jeu théâtral connaît par conséquent une grande maturation grâce à l'intérêt porté aux différentes recherches faites par les troupes théâtrales. De nouvelles formes d'écriture voient le jour à cette époque, comme les pièces policières. Ce genre est influencé par le cinéma. Les auteurs reprennent les mêmes thèmes et les mêmes intrigues. Ils traitent souvent d'histoires où il est question de bandits poursuivis par les policiers, empruntant de nombreux ingrédients aux films policiers : suspense, interrogatoires, costumes, etc. Mais le public ne trouve pas de satisfaction en regardant de tels spectacles.

Après la disparition de Ksentini, de Dahmoune et de Allalou, les hommes de théâtre se tournent vers les adaptations et les actualisations. Les auteurs présentent des pièces sans épaisseur dramatique. Le genre théâtral rencontre de grandes difficultés. S'ajoute à cela l'omniprésence de la censure de textes traitant de la politique ou faisant allusion à l'autorité coloniale. Les auteurs se trouvent contraints de reprendre les thèmes des premières pièces, à caractère social : le mariage, le divorce, l'alcoolisme, etc. le genre comique est très apprécié par le grand public qui se divertit et se délasse, et devient en revanche de plus en plus exigeant, il n'accepte plus n'importe quel thème. Ce qui pousse les hommes de théâtre à viser les nouveautés et à chercher de nouveaux horizons.

Les troupes théâtrales autochtones disparaissent entre 1954-1955, à cause du déclenchement de la lutte de libération. Henri Cordereau prend la direction d'une nouvelle association « les Amis du théâtre arabe » constituée en 1954. Mais la situation critique empêche les auteurs et les comédiens à continuer dans le domaine artistique. Il y aura ceux qui rejoindront le maquis ou la direction du FLN à Tunis, ceux qui quittent le pays pour la France où ils constituent des groupes. Le théâtre devient un véritable art de combat, transformant les hommes de théâtre en des porte-parole de la cause algérienne dans les villes françaises.

En février 1958 est créée la troupe artistique du FLN, dirigée par Mustapha Kateb qui aura pour objectif de faire connaître le combat du peuple algérien et de diffuser le discours du Front. La troupe renouvelle ses thèmes, met en place une véritable esthétique de combat en rompant les ponts avec l'écriture des années 40. Les textes donnent désormais vie à un personnage collectif qui fonctionne comme le catalyseur d'une prise de conscience à

³⁰CHENIKI, A. *Le théâtre en Algérie*, op. cit., p. 31.

assumer. Les sujets de l'époque sont très clairs, il est question du besoin de libération et d'émancipation. Le style est heurté, on emploie des verbes violents, un récit simple et un personnage bien mis en évidence afin de bien décrire la tragédie algérienne. Les pièces sont jouées dans les hôpitaux et les maquis de frontières. L'objectif de la direction du FLN est de compléter la formation politique et idéologique des militants et des combattants. C'est un théâtre de l'urgence. Après l'indépendance, les comédiens de cette troupe composent l'ossature du nouveau théâtre national algérien (TNA), institution structurée et organisée grâce à Mohamed Boudia et à Mustapha Kateb. On reprend les pièces des années 1958 et 1962, perçues comme de simples témoignages, ou des œuvres de combat.

1.2. Le théâtre après l'indépendance

Au cours des premières années de l'indépendance, illustrées par un énorme élan d'enthousiasme et de profondes ambiguïtés idéologiques et politiques, se pose une grande question quant à la place du théâtre au sein d'une société à la recherche de son substrat culturel. Mohamed Boudia lance l'idée d'un « théâtre populaire », un théâtre ouvert aux préoccupations du peuple qui, placé au centre des déclarations, est resté par contre longtemps marginalisé. L'essentiel pendant cette première période de l'indépendance est d'assurer la continuité de l'activité théâtrale en montant et en montrant des spectacles³¹.

Cette effervescence engendre une situation conflictuelle entre les grands noms du théâtre algériens. Le conflit qui oppose Ould Abderrahmane Kaki à Mustapha Kateb est symptomatique des contradictions idéologiques qui structuraient les élites algériennes de cette époque. Abderrahmane Kaki reproche à Mustapha Kateb, alors responsable du théâtre national algérien (TNA), d'adapter et de programmer des spectacles non algériens et de négliger la production nationale. Chacun voulait apporter de nouvelles expériences à la scène dramatique, car les deux hommes maîtrisent assez bien les techniques de la scène, en ayant des conceptions différentes de la fonction du théâtre dans la nouvelle société algérienne.

La production est riche durant cette période entre 1963 et 1965, différents courants esthétiques se côtoient, des pièces nationales et étrangères sont montées. La situation changera après l'exil forcé de Mohamed Boudia qui était recherché pour s'être opposé au coup d'État de Boumediène. Certains intellectuels choisissent l'exil, d'autres sont

³¹Le 6 janvier 1963, l'État décide de récupérer l'Opéra d'Alger et les autres théâtres situés dans les grandes villes

emprisonnés. Cette rupture freinera la production artistique en Algérie durant une longue période.

S'inscrivant à la suite de la politique culturelle de la France le législateur algérien, décide, en 1970, d'accorder l'autonomie à quatre théâtres régionaux, chose qui favorise la mise sur pied de plusieurs projets dramatiques et permet la diversification des espaces scéniques et les espaces de recherche. Mais après la fermeture de l'école d'art dramatique et chorégraphique de Bordj El Kifan en 1973, on se contente de recruter de jeunes amateurs qu'on fonctionnarise en les rétribuant par un salaire mensuel. La non-formation, la fonctionnarisation engendrent une indigence artistique et une production théâtrale réduite. Seules quelques troupes privées, constituées en coopératives, réussissent de temps à autre à monter des pièces abouties sur le plan artistique et quelques figures du cénacle, tels que, Abdelkader Alloula, Mustapha Kateb, Ould Abderrahmane Kaki, Malek Bouguermouh, Rouiched, Taha el Amiri, Hadj Omar, Slimane Benaïssa et Kateb Yacine arrivent à séduire un large public grâce à leurs spectacles de qualité.

Entre 1965 et 2000, les auteurs algériens recourent toujours à l'adaptation et à l'actualisation. Ils traduisaient des pièces du répertoire universel, en essayant de donner un cachet local à la représentation. L'auteur Ahmed Rezag, diplômé de l'école d'art dramatique, écrit *Ezzaim*³² ou *Essoussa* à partir de nouvelles ou de textes littéraires. Entre 1980 et 1990, le théâtre souffre d'un silence assourdissant, surtout après la disparition de plusieurs hommes de théâtre tels que le metteur en scène Bouguermouh mort dans un accident de circulation, Kateb Yacine et Mustapha Kateb disparaissent en 1989, Kaki en 1994, Alloula et Medjoubi assassinés par les terroristes. D'autres comme Agoumi, Benaïssa, Ziani Cherif Ayad et bien d'autres décident de quitter le pays. L'instabilité politique et les meurtres commis par les terroristes ne permettent pas au théâtre de retrouver sa vitalité et l'enthousiasme des premières années d'indépendance.

1.2.1. Thèmes historiques

De 1963 à 2000, peu de pièces traitant de l'histoire nationale sont montées dans les établissements étatiques. Durant les années 90, certains poètes se transforment en des dramaturges. Certains hommes de théâtre, pour des raisons financières, réalisent des épopées qui sont, selon Cheniki :

³² Le chef.

Souvent trop mal ficelées techniquement et ne visant trop souvent que les bénéfiques financiers soutirés aux entreprises publiques productrices comme le ministère des Moudjahidine (anciens combattants) et l'Organisation des Moudjahidine. [...]

Ainsi, les héros de la ³³guerre de libération se voient malmenés par des entreprises et des “metteurs en scène” qui, souvent, considèrent l'Histoire et l'art théâtral comme accessoires³⁴.

En plus de ces épopées, des troupes d'amateurs abordent également les sujets historiques, mais ces tentatives ne connaissent pas de succès. Pour ces amateurs, l'Histoire fonctionne comme un motif pour justifier et légitimer les décisions politiques de l'époque. Le nombre des textes traitant de l'Histoire reste cependant très réduit. Cheniki cite dans son livre seulement quatre pièces qui sont reprises, *Les enfants de la Casbah*, *Le Serment* et *El khalidoun*³⁵ du dramaturge Abdelhalim Raïs et *Le cadavre encerclé* de Kateb Yacine. D'autres textes sont montés en vue de célébrer des anniversaires du 5 juillet et le 1^{er} novembre. Les textes présentent toutefois des regards différents : Raïs, par exemple, donne à voir deux espaces opposés qui correspondent au discours du dramaturge et où est mise en évidence l'opposition entre le bon et le méchant. Les textes de Mammeri, de Assia Djebar et de Walid Carn montrent, de leur côté, le côté injuste et absurde de la guerre. Ould Abderrahmane Kaki propose dans quelques-unes de ses pièces un montage d'évènements sur la présence coloniale en Algérie, faisant de son théâtre un théâtre-document. La pièce de Rouiched *Hassan Terro*³⁶ demeure la plus populaire. Elle est également l'unique pièce qui traite de l'Histoire en recourant au genre comique et aux techniques du conte.

Abderrahmane Kaki et Kateb Yacine ont chacun sa propre technique dramatique pour traiter le thème de l'histoire : le premier emprunte à Brecht sa manière de faire en insistant sur l'élément physique et cérémoniel, quant à Kateb Yacine, il a recours à la satire et au rire, utilisés comme moyens pour ridiculiser et dévaloriser l'opresseur. Il rêve de faire une pièce qui rend compte d'une révolution mondiale, chose qui lui demande une forte documentation :

Une pièce qui rende compte des luttes du monde, ajoute-t-il. C'est un théâtre politique. Les grands axes du monde sont directement portés

³³ CHENIKI, A. *Le théâtre en Algérie*, op. cit., p. 93.

³⁴ Ibid., p. 91-92.

³⁵ Les Éternels.

³⁶ Hassan le terroriste.

sur scène. ... Il nous faut cette logique, avec peu de moyens, nous essayons de montrer ce qui se passe en Algérie et dans le monde³⁷.

Kateb Yacine emprunte à Brecht une dramaturgie en tableaux qui lui permet d'inclure librement des éléments de l'histoire de Vietnam, de Cuba, de Palestine et de les insérer dans une sorte de révolution mondiale. Les tableaux fonctionnent de manière autonome et provoquent un effet de distance en laissant au spectateur la possibilité de reconnaître les lieux de l'historicité. On ne peut comprendre les textes de Kateb Yacine qu'en interrogeant les références historiques existant dans les textes. Le théâtre de cet écrivain est militant et politique, pour lui, toutes les révolutions entretiennent entre elles des relations extrêmement étroites. Les événements historiques y sont employés pour étayer une thèse, celle de la communauté de destin des mouvements de libération et des peuples.

Le théâtre de Abderrahmane Kaki examine l'itinéraire de la colonisation en Afrique. Il utilise deux perspectives esthétiques différentes. Pour raconter la tragédie coloniale en Afrique dans *Afrique avant un*, il s'est servi d'une suite de tableaux et de techniques proches du Nô japonais et du théâtre de la cruauté d'Artaud. L'expression corporelle y est importante et elle obéit au désir de revenir aux sources originelles de la culture africaine. Dans son autre pièce, une adaptation des *Chiens* du belge Tone Brulin, il traite de la discrimination raciale en Afrique du Sud et met en relief la lutte du peuple africain pour sa libération.

Après l'indépendance, Le TNA reprend le texte d'Emmanuel Roblès, *Montserrat*. Même si les faits de cette pièce « se déroulent en Amérique latine, [elle] est une pièce qui raconte également la répression coloniale en Algérie. On ne pouvait pas ne pas faire le lien. La pièce de Roblès parlait de l'Algérie et de la violence coloniale³⁸. » La pièce rencontre un grand succès.

1.2.2. Thèmes sociopolitiques

Après l'indépendance, la guerre ne constitue plus le thème central de l'écriture dramatique.

1962, date de l'indépendance de l'Algérie, marque un tournant dans la littérature maghrébine ; avec la scission politique, la scission littéraire est totale. Plus de lutte héroïque, le folklore, l'ethnographie et la politique

³⁷ CHENIKI, A. *Le théâtre en Algérie*, op. cit., p. 94

³⁸ Ibid., p. 96

anticolonialiste, qui avaient jusqu'alors fourni les thèmes d'inspiration, vont faire place à des conflits intérieurs que l'œuvre de libération avait voilés³⁹.

L'art dramatique, entreprise liée à la vie sociale, se consacrera désormais à la préparation de l'Algérien à vivre dans la nouvelle Algérie. Le théâtre devient alors le lieu où l'on combat des problèmes tels que la corruption, l'absentéisme... etc. Les comédiens qui des différentes troupes d'avant l'indépendance allaient prendre en charge l'animation du théâtre national algérien. Ils montent entre 1963 et 1972, un grand nombre de pièces traitant des thèmes sociaux, sans aucun lien avec les décisions politiques. Le public apprécie ce type de textes qui mettent en exergue ses problèmes du quotidien, tels que la crise de logement, le chômage, la démographie, la polygamie, etc. La critique sociale permet, en outre, de dévoiler les travers de la société et les faiblesses des puissants. Ce théâtre contribue à mettre à nu les pratiques sociales malsaines et à fustiger les dirigeants qui violaient les consciences populaires. Les thèmes sociaux interpellent directement les institutions politiques, souvent responsables des trafics qui marquaient le quotidien. Rouiched, Safiri, Benguettaf, Alloula, Adar, mettent en scène par le biais de l'humour, du jeu de situations et de la parole, les mécanismes régissant le fonctionnement des institutions sociales. D'autres auteurs algériens se mettent aux adaptations de pièces étrangères, comme celles de Molière en leur faisant épouser un contexte purement algérien : les personnages, les lieux renvoient au réel culturel autochtone.

Des types de théâtre voient le jour dans les années 1970. Certains hommes de théâtre se servent des comédies pour illustrer le discours politique. D'autres préfèrent le théâtre de contestation. Le choix des pièces correspond aux options esthétiques des auteurs et les thèmes traités ne correspondent pas à un schéma politique et idéologique défini, mais ils sont souvent liés à l'actualité sociale : la crise du logement, la situation des intellectuels, la condition féminine, la bureaucratie étaient donc les thèmes largement traités dans les structures étatiques de 1962 à 2000. Les pièces de Slimane Benaïssa, de Kateb Yacine ou de Abdelkader Alloula privilégient la critique politique et idéologique et proposent une lecture politique directe de la réalité sociale. En revanche, M'hamed Benguettaf, Abdelmalek Bouguermouh et Mohamed Tayeb Dehimi mettent en scène des conflits sociaux.

³⁹ NISBET, A-M. Le personnage féminin dans le roman maghrébin de langue française, des indépendances à 1980, Naaman, Canada, 1982, p. 13

1.3. La question linguistique

1.3.1. L'arabe dialectal vs l'arabe classique

Le problème linguistique constitue depuis longtemps l'une des questions de grande importance dans le débat sur la représentation théâtrale en Algérie. Chaque auteur se pose des questions sur la langue qu'il doit adopter. Opter pour une langue ou une autre, c'est s'inscrire dans une tendance ou dans l'autre. Pour la souche des lettrés arabisés, la langue dialectale ne peut exprimer l'être et la nation. Seule la langue littéraire serait apte à traduire les pensées des grands personnages qu'on représente sur scène.

En revanche, les adeptes de l'arabe dialectal avancent que le théâtre en arabe classique exclut un large public et altère la communication. On ne peut guère faire du théâtre pour une partie de la société et ignorer la majorité du peuple, puisque le théâtre est la création d'hommes du peuple. Il est important de préserver la communication entre la scène et la salle, autrement dit, entre les comédiens, porteurs de messages et les spectateurs. Ces derniers se sentent concernés par ce qui se déroule sur la scène théâtrale.

Le choix de la langue à utiliser dans le théâtre dépend du public. Ce dernier est généralement absent lors des représentations des pièces en langue classique. L'échec des tentatives considérables faites par les différentes associations depuis le début du théâtre en Algérie incite donc des auteurs-acteurs à écrire et monter des textes en arabe dialectale. Mohamed Aziza explique ainsi l'emploi de l'arabe dialectal :

Les dialectes offrent le maximum d'adhérence au vécu collectif, mais opter pour le dialecte pose le problème du régionalisme. La notion hybride "d'arabe moderne" risque de perdre le côté signifiant de la *lughā*⁴⁰ classique et le côté historisant du dialecte⁴¹.

Le choix de la langue reste un sujet de débat entre les hommes de théâtre. Un théâtre en arabe classique ne serait pas compris par le grand public. Cependant, les choix linguistiques s'affrontent selon les choix politiques. On voudrait une langue épurée du français, enrichie d'expressions populaires, tendant au classique.

Sellali Ali, dit Allalou, se consacre à l'écriture des pièces en arabe dialectal. Il écrit sa première pièce importante *Djeha*, une comédie en 3 actes et 4 tableaux qu'il présente le 12 Avril 1926 sur la scène du Kursaal. Cette pièce, inspirée du *Malade imaginaire* et du

⁴⁰Lughā : mot arabe qui signifie la langue

⁴¹AZZIZA, M. cité par BAFFET, R. dans *Tradition théâtrale et modernité en Algérie*, op.,cit., p. 115

Médecin malgré lui de Molière, est considérée comme le premier texte dramatique algérien en langue populaire.

Après la représentation, Allalou déclare : « Le succès remporté par *Djeha* a été au-delà de nos espérances. Nous avons donné trois autres représentations devant des salles combles⁴². » Cette pièce permet aux hommes de théâtre qui lui succèdent de se mettre à l'écoute des pulsations de la vie quotidienne et de la culture populaire. Encouragé par ce succès, Allalou entame une autre comédie, *Le mariage de Bou Akline* représentée le 26 octobre 1926 sur la même scène. Dans cette pièce on découvre un comédien exceptionnel du nom de Rachid Ksentini et qui interprète pour la première fois un petit rôle.

Avec *Djeha*, Allalou marque une rupture fondamentale avec le théâtre de langue classique. Cette expérience est considérée par Arlette Roth comme « une triple innovation : dans le genre, dans les thèmes et dans la langue⁴³. » Pour la première fois, le public algérien retrouve son vécu et s'identifie à des personnages incarnés par des comédiens algériens qui lui parlent de son quotidien, dans son dialecte. Le sociologue Abdelkader Djeghloul écrit dans sa préface à l'ouvrage d'Allalou, *L'aurore du théâtre algérien* :

Avec *Djeha*, la culture cesse d'être un acte formatif pour devenir spectacle. Au sérieux d'une éloquence mal à l'aise dans son habit occidental ou machrékien, il substitue le rire. Jeu des acteurs, mais aussi jeu de mots. Langue remise au travail, disant à nouveau le réel vécu à partir de la mise en œuvre de plusieurs niveaux de langue. Langue populaire, certes, mais non vulgaire, dans laquelle s'expriment les valets, mais aussi les rois⁴⁴.

Dans ses pièces, Allalou emprunte au peuple sa langue (l'arabe dialectal), ses jeux de mots, ses tournures syntaxiques, voire même sa poésie, mettant tous les personnages au même niveau. Le peuple se retrouve enfin dans des œuvres dramatiques dont les histoires sont puisées dans l'imaginaire populaire. Son théâtre rompt avec la verve tragique et historique et convoque un autre public, encore plus large que celui du théâtre en arabe classique. Les comédiens de l'époque, ignorant presque tout des techniques de la scène, s'amuse à faire rire les spectateurs et à les faire participer aux spectacles.

À partir de 1926, d'autres auteurs commencent à se faire connaître, tels que Dahmoun, Rachid Ksentini et Bachetarzi. Ils écrivent leurs pièces sans trop puiser dans le politique de l'époque, de crainte qu'elles soient censurées.

⁴²SELALI, A. *op. cit.* p. 32.

⁴³ ROTH, A. *Le théâtre algérien de langue dialectale, 1926-1954*, François Maspero, Paris, 1967, p. 25.

⁴⁴SELALI, A. *op. cit.* p. 9

Jusqu'aux débuts des années trente, tout est calme, les auteurs s'inspirent du quotidien et des récits populaires, des contes des *Mille et une Nuits*. Leur théâtre se montre inoffensif, il est en revanche vu comme une affirmation de l'identité nationale. L'écrivain Gabriel Audisio constate :

La naissance du théâtre arabe en Algérie après 1920, l'important à mes yeux, est que les Algériens ont commencé à exprimer publiquement leur existence, leur personnalité dans leur langue, à s'affirmer à mesure que ce théâtre prenait conscience de sa spécificité, de son destin, de ses pouvoirs. Cela ne s'est pas, ne pouvait pas se faire d'un coup : ni troupe, ni répertoire, ni salle, ni public, tout était à créer ou à former. Quant aux autorités, elles ne virent pas malice au début. Il est bon que le peuple ait des jeux à défaut de droits. Peu à peu, les troupes se créèrent, non sans peine dans une société où le métier de comédien paraissait scandaleux. [...] la naissance d'un art, comme il est passé de la farce médiévale au théâtre national, des bastonnades comiques à l'arme du combattant⁴⁵.

Les auteurs et comédiens algériens modifient la représentation théâtrale selon leurs minces connaissances, ils font de cet art d'abord un moyen didactique, puis de divertissement, pour être enfin une arme pour combattre l'ignorance et l'inertie dans laquelle baigne la société algérienne. Allalou parodie les héros légendaires, subvertit les récits mythiques arabes qui sont détournés de leur sens initial pour leur donner une signification particulière et pour remettre en question la lecture du passé. Il prend d'extraordinaires libertés avec l'Histoire. Il transforme les noms des personnages et leur attribue des traits et des caractères tout à fait contraires à l'idée faite de ces « héros ». Dans la pièce *Abou Al Hassan El Moughafal*⁴⁶ le prince Haroun Er Rachid, célèbre pour sa force et sa générosité, devient Qaroun Ar Rachid (ou Qaroun le corrompu), son porte-glaive *Mastour* prend le nom de *Masrou*⁴⁷, son vizir se voit appeler *Ja'far al Markhi*⁴⁸. Ce théâtre parodique incite le rire et l'adhésion du public, il implique un jeu de miroir brisé avec l'Histoire, une histoire différente des livres, mais à l'écoute de la quotidienneté et de la culture populaire.

Pendant la colonisation, on ressent un grand besoin de s'exprimer, de dire la misère, la parole se veut naturelle et libre. Pour se faire entendre, Allalou, Ksentini, Bachetarzi et d'autres auteurs ont choisi la scène théâtrale comme espace de cette parole, l'arabe dialectal comme langue et le comique comme genre privilégié. Ainsi, les pièces théâtrales

⁴⁵ CHENIKI, A. Le théâtre en Algérie, op.cit., p. 25.

⁴⁶ Le dormeur éveillé.

⁴⁷ L'abruti.

⁴⁸ Ja'far le ramolli.

deviennent non seulement un moyen d'expression, mais aussi celui du divertissement ; ce moment artistique, de détente devient en réalité une sorte de thérapie collective. Le comédien et le spectateur finissent par se comprendre grâce au jeu en arabe dialectal.

En 1927, après la représentation de la pièce *Zouadj Bou Akline*⁴⁹ de Allalou, on voit paraître un article dans le journal *L'Écho d'Oran*, sous la signature de Mangis :

Deux de nos concitoyens M. Allalou et Dahmoun ont tiré d'un conte de Mille et une Nuits, une pièce qu'ils ont écrite en arabe parlé. C'est une innovation heureuse qui rend le théâtre accessible au grand public indigène dont on sait qu'il ignore la langue littéraire. [...]

Si l'action languit souvent au cours de ces quatre actes, des répliques à l'emporte-pièce et des locutions joviales apportent, de la joie et du rire⁵⁰.

Le choix linguistique ; l'arabe dialectal, et générique ; la comédie, semble être apprécié, car il rapproche la scène de la salle, où le public se voit représenté. Le rire lui rapporte de la joie et de la gaieté et lui permet de se débarrasser du stress et de l'angoisse quotidiens, mais il le pousse aussi à réfléchir sur sa situation.

Le choix de l'arabe dialectal n'est pas apprécié par tout le monde. L'élite de l'époque, nourrie de mythes passéistes, ne considère pas le théâtre d'Allalou comme un genre littéraire, par contre elle le qualifie de « vulgaire ». Seule la langue « classique » peut, selon les défenseurs de l'arabisation, véhiculer le discours des grands personnages tragiques. Le théâtre en langue classique persiste encore, il est privilégié par les ulémas et les étudiants des Medersas qui s'en servent pour diffuser leurs idéaux et ressusciter les valeurs culturelles, morales et religieuses de l'Islam. La langue « littéraire » est seule capable, à leurs yeux, d'évoquer les temps héroïques de l'Islam et la noblesse des premiers combattants de la foi. Quant à Allalou, pour défendre son choix linguistique, il note dans ses mémoires :

Il est incontestable que l'arabe parlé dont nous usions a rendu le théâtre accessible au grand public. Cette langue appelée à tort "vulgaire" était à l'époque, une langue usuelle purement arabe. Pour l'essentiel, elle n'était différente de la langue classique que par le non-respect de la syntaxe et de la morphologie⁵¹.

⁴⁹ Le mariage de Bou Akline.

⁵⁰ SELALI A. *op.cit.*, p. 35.

⁵¹ *Ibid.*, p. 82

La langue parlée est également utilisée par les poètes en vue de toucher le peuple. Allalou se sert d'une langue usuelle, dans un style poétique tout en mêlant des termes littéraires comme l'exigent les rangs des personnages.

Choisir une langue n'est pas le fait d'une décision politique, mais plutôt sociale. Le peuple est attiré par le théâtre qui lui est proche, par la langue et les thèmes. Pendant la colonisation, des thèmes historiques se sont imposés sur la scène. Nous avons d'un côté, des pièces qui mettent en exergue l'appartenance de l'Algérie à la culture arabo-musulmane où l'on glorifie l'histoire arabe, on raconte les exploits des grands personnages historiques. D'un autre côté, des pièces qui traitent des thèmes relevant de l'actualité quotidienne, parlant souvent du maraboutisme, du mariage forcé, de la dot et aussi de l'argent. En plus des thèmes sociaux, d'autres pièces traitent des sujets politiques.

Mahiédine Bachetarzi garde les mêmes procédés ; quiproquos, personnages usurpateurs, jeux de mots qui sollicitent le rire. Au désir d'amuser, se joignent, d'une part une intention frondeuse à l'égard de l'administration et d'autre part, une attention moralisatrice à l'intention du public. Ses allusions au contexte social et politique s'expriment surtout dans ses chansons, se transmettent ensuite dans son théâtre : c'est aussi ce qui le distinguera du théâtre de Ksentini. Ce dernier est l'initiateur d'une nouvelle manière de jouer et le producteur de situations et de personnages originaux. Faire rire les gens sera son l'objectif primordial. Cheniki parle ainsi de lui : « Chez lui, le signe se distord et se reconstitue dans le mouvement dynamique de la parole, une parole qui consolide la mimique⁵². » Il écrit sa première pièce, *Al Ahd el Ouafi*⁵³, drame en quatre actes. Contrairement aux pièces de Allalou qui sont présentées juste après un tour de chant, le drame de Ksentini est le premier à ne pas être précédé d'un concert de chants. C'est ce qui causera l'échec de la représentation. Après quoi, l'auteur-acteur décide de changer de genre en allant du sérieux au comique, avec sa deuxième pièce *Zouadj Bou Barma*⁵⁴, comédie burlesque représentée le 22 mars 1928 : il réussit à attirer le public qui apprécie la pièce, et, dès lors, son nom domine la représentation dramatique algérienne.

Tout comme Allalou, Ksentini est à l'écoute du quotidien algérien et met en scène des situations vécues. Il peint sans contrainte les travers de la société algérienne en se servant du registre comique, recourant pour cela aux jeux de mots, aux quiproquos et aux

⁵² CHENIKI, A. *Vérités du théâtre en Algérie*, Ed. Dar El Gharb, Oran, 2006, p., 23

⁵³ Le serment fidèle

⁵⁴ Le mariage de l'homme à la marmite.

retournements des situations. Les pièces de Ksentini s'attaquent à l'obscurantisme, aux bourgeois et aux cadis véreux en s'inscrivant dans un courant réaliste.

Slimane Benaïssa, dans une interview à la RTA en août 1977, précise son point de vue concernant le choix linguistique. Il considère que la langue dialectale est la matrice, car elle constitue la référence essentielle à la collectivité. Pour lui, il importe beaucoup de connaître cette langue parlée dans son vécu que dans des documentaires, ceci étant insuffisant pour comprendre ce qu'elle véhicule. Le théâtre est porteur « d'une langue, qui ne peut être que l'arabe dialectal. Et pour faire du théâtre avec cette langue, il faudrait donner une littérature à l'arabe dialectal⁵⁵. » Quelle que soit la langue utilisée dans le théâtre, insiste l'écrivain algérien, il faut lui donner une dimension littéraire, pour ne pas écrire n'importe comment sous prétexte qu'elle est la langue dialectale.

Pendant la colonisation, la langue dialectale avait un contenu subversif anticolonial. Après l'indépendance, il est donc important, selon l'écrivain algérien, de créer au niveau de la langue un contenu subversif qui doit assumer les luttes internes du pays, et non plus uniquement la lutte contre le pouvoir colonial. Les proverbes et les expressions populaires doivent donc tenir lieu de mythes, ayant tous des liens profonds avec la psychologie collective et individuelle. Ces expressions deviennent chez l'auteur un héritage qui appelle une remise en question.

Dans ses textes, Benaïssa met en évidence la rivalité qui existe entre l'arabe classique et l'arabe dialectal. Cette dernière semble méprisée et considérée comme vulgaire par rapport à la langue classique qui est considérée comme porteuse de vérité. Dans *Boualem zid el goudem*⁵⁶ et *Youm el jemâa kharjou leryem*⁵⁷ l'arabe classique est démystifié au profit de l'arabe dialectal. L'affrontement entre les deux langues est explicite dans la scène dite de leçon d'arabe dans le premier texte. Ce duel est très important. Sikfali du haut de sa morgue féodale parle l'arabe littéraire et veut éduquer Boualem.

Slimane Benaïssa enrichit sa langue d'images fortes et de poésie populaire, ce qui permet au public d'apprécier le non-dit de son discours. Il emploie plus de quatre idiomes

⁵⁵ BENAÏSSA, S. interviewé par MEGHERBI W. 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.

⁵⁶ Boualem va de l'avant.

⁵⁷ Le vendredi sortent les gazelles.

dans sa pièce *Babor Eghraq*⁵⁸: l'arabe dialectal, l'arabe littéraire, le français et le tamazight.

Vers la fin des années 80 et le début des années 90, des pièces sont traduites en français et jouées dans les centres culturels français (CCF). Ziani Chérif Ayad, Slimane Benaïssa et des comédiens du théâtre régional de Annaba montent des spectacles en français en Algérie et en France.

Depuis 1980, année de la revendication de la langue et de la culture berbères, le tamazight s'impose de plus en plus : des pièces en cette langue sont présentées lors des festivals de théâtre amateur et professionnel et qui sont en concurrence avec les autres langues, l'arabe dialectal, littéraire et le français.

La langue à choisir ne doit pas selon Cheniki poser de problème aux dramaturges. Il est en revanche indispensable de maîtriser les techniques de la scène. Le théâtre est un art vivant véhiculé non seulement par la langue, mais aussi par d'autres médiateurs sans lesquels la représentation sera difficile, ou impossible. Ce problème de langue à choisir ne se limite pas uniquement à l'Algérie, il s'étend à tous les pays arabes et africains.

C'est pour cette raison que les dramaturges algériens, tels que Alloula, Kaki, Kateb Yacine, Fetmouche, Benaïssa et d'autres encore choisissent cette langue et montrent qu'on peut écrire de grandes œuvres artistiques en arabe dialectal. Le choix de la langue obéit au discours développé dans les textes. Chez Kateb Yacine, nous retrouvons une nouvelle langue régie par la structure du travail dramatique. Les jeux de mots, les métaphores, les images poétiques investissent la représentation. Benaïssa organise son travail dramatique sur et autour d'une parole souveraine qui rythme et structure le récit. Chaque personnage s'exprime dans son propre langage, sa rythmique et sa prosodie. Benaïssa parle ainsi de son expérience lors d'une interview accordée à Ahmed Chéniki :

Il est complètement absurde d'isoler la langue parce qu'au théâtre, il y a d'abord le personnage impliqué dans une situation qui détermine obligatoirement une façon de parler précise. Le travail sur la langue est l'expression de l'harmonie entre le personnage et son discours. D'un autre côté, la langue dialectale que nous utilisons au théâtre est une langue essentiellement parlée. Quand j'écris une pièce, elle subit une entorse parce qu'on l'investit de formes grammaticales qui ne lui sont pas naturelles. Dans la phase de réalisation, il faut lui faire retrouver toute sa fraîcheur et sa

⁵⁸ Le bateau coule.

spontanéité orale. C'est là le plus grand travail qu'exige la langue, ou tu la connais ou tu ne la connais pas. On ne fait pas de recherche sur la langue pour parler uniquement. Pour être inventif, il faut connaître la langue elle-même. On a pris l'habitude de considérer que tout ce qui appartient au peuple est facilement maîtrisable. Le peuple a ses ressources et sa manière de connaître. On se réfère au rythme. Ceci est très intéressant dans la mesure où il nous permet de donner à l'acteur une grande aisance à dire son texte⁵⁹.

La représentation chez Benaïssa est traversée par la parole poétique. Les expressions imagées investissent le discours théâtral. Dans *Boualem zid el goudem*, les personnages utilisent une langue poétique proche de celle des conteurs et des poètes populaires. Tout comme Kateb Yacine, Abderrahmane Kaki, Abdelkader Alloula, M'Hamed Benguettaf, etc., Slimane Benaïssa arrive à mettre en situation les langues présentes dans le pays et leur donner un statut dramatique.

1.3.2. Les pièces de Benaïssa en arabe dialectal⁶⁰

Slimane Benaïssa propose dans ses textes une critique sociopolitique de la société algérienne. Ses pièces se caractérisent par une suite logique marquée par la successivité : « *On peut parler de trilogie à propos de Boualem zid el goudem, Youm el djemâa kharjou leryem⁶¹ et Babour ghraq⁶²* Les trois textes sont une lecture analytique de la politique de l'Algérie traversée par plusieurs tendances idéologiques.

Il semble que la critique en Algérie ne peut se situer qu'entre le discours socialiste et sa mise en application. L'option socialiste est une base de départ, mais reste bien souvent dans les limites du discours officiel⁶³

Dans une interview accordée à l'universitaire Roselyne Baffet, Slimane Benaïssa fournit une lecture particulière de la société algérienne :

Les orientations politiques ayant été décidées, il reste deux solutions pour le créateur, ou bien illustrer ces orientations, ou bien essayer de comprendre quelles sont les incidences de ces décisions. À l'indépendance il existait en Algérie toutes les tendances politiques, du communisme au conservatisme féodal. Le mot *ishtiraquia* est vécu en Algérie comme un socialisme unissant toutes ces tendances et non comme un choix politique scientifiquement déterminé qui correspondrait à un choix idéologique bien précis. Certaines décisions politiques telles que l'arabisation ou la révolution agraire peuvent

⁵⁹ BENAÏSSA, S. interviewé par CHENIKI A. in <http://cultures-algerie.wifeo.com/entretiens.php>

⁶⁰ Pour aborder le théâtre en langue arabe de Benaïssa, nous nous sommes basés sur les travaux, études de Roselyne Baffet, Ahmed Cheniki et Hadj Dahmane.

⁶¹ Le vendredi sortent les gazelles.

⁶² Le bateau coule.

⁶³ CHENIKI, A. Le théâtre en Algérie, Histoire et enjeux, op.,cit., p. 102.

ne pas avoir de buts socialistes, mais elles apparaissent comme des actes politiques socialistes aux yeux des Algériens. Il importe donc de clarifier ce qu'on entend par socialisme et de débusquer l'affrontement des tendances idéologiques, dont les classes sociales ne sont pas conscientes, qui se cache derrière une apparente unicité politique. Traiter au théâtre des problèmes en termes exclusivement politiques contribue à camoufler encore plus les contradictions jamais évoquées. Or tous les conflits rencontrés au niveau de la vie quotidienne viennent de l'affrontement des diverses tendances incompatibles entre elles. Eviter d'affronter ces problèmes quotidiens, c'est accepter que le socialisme ne se réalise pas en Algérie⁶⁴.

Les personnages de Benaïssa représenteraient la société « socialiste » qu'il s'agissait de remettre en cause. En 1974, *Boualem zid el goudem*, qui a connu un grand succès auprès des travailleurs de la SONELEC et du public algérien, met en scène deux personnages, Boualem et Sekfali. Ces deux individus effectuent un voyage vers la ville de rêve de Boualem, une ville socialiste. Les protagonistes poussent une charrette qui symboliserait l'Algérie. Sikfali ne manifeste aucun enthousiasme, il essaiera même de dissuader son ami d'entreprendre cette aventure. Durant leur voyage, ils vont se trouver dans des situations qui mettraient au clair la vision et le rêve de chacun des deux. Comme le précise Roselyne Baffet dans son livre, nous sommes en présence de « Deux voies, deux rêves, deux prières qui s'appuient sur une analyse dialectique de la réalité sociale, voilà ce qui pourrait très schématiquement caractériser cette pièce⁶⁵. » Sekfali est le bourgeois qui représente le passéisme en porte-à-faux avec la conception progressiste du monde de Boualem. Dans une scène, Sikfali refuse de manger le serpent tué par Boualem, sous prétexte de l'absence de textes du Livre qui autorise cet acte. Il ne peut agir sans faire appel à la religion ou aux traditions. Il se présente comme un personnage trop attaché au passé, tout ce qui est nouveau est donc suspect. Boualem porte en revanche, un regard novateur. Il décrit une ville où l'homme n'est pas exploité, la propriété des moyens de production est collective, où l'homme se servirait de la science dans l'intérêt de son congénère et non à son profit. Le personnage a une vision progressiste et dynamique de l'Islam. La religion dépouillée de toute entrave maraboutique féodale et bourgeoise, est pour lui un guide pour l'action. Elle n'entrave pas son ambition et sa volonté d'avancer dans la vie. Roselyne Baffet propose une lecture particulière du personnage :

⁶⁴ BENAÏSSA, S. cité par BAFFET, R. in *Tradition théâtrale et modernité en Algérie*, op. cit., p. 110-111.

⁶⁵ BAFFET, R. op. cit., p. 113.

Toutes ses forces sont tendues vers l'avenir dont il présente les grandes lignes à peu près en ces termes simplistes : « Dans mon pays tout le monde travaille, possède un appartement, vit sans hantise du lendemain. Les enfants vont tous à l'école. Ils sont tous propres, en bonne santé et joyeux⁶⁶ ».

Le socialisme doit se réaliser sur la base d'une égalité entre tous les individus, sans tenir compte de leurs tendances politiques. La pièce se termine sur un dernier tableau « pathétique et moral à la fois : celui du cadavre de Si Qfali que Boualem porte sur son dos⁶⁷. » Boualem ne tient pas compte des différences politiques, il décide de ne pas abandonner Sikfali. Ce tableau représente une nouvelle Algérie socialiste, qui aspire à un avenir radieux sans renier ses origines et ses traditions. La symbiose entre le passé et l'avenir progressiste serait à l'origine du bonheur du peuple. Dans ce texte, développe Hadj Dahmani dans sa thèse :

Slimane Benaïssa ne cherche donc pas à susciter la discorde, ni à semer l'inimitié, mais à exprimer ses convictions en rappelant toutefois que nul changement ne peut s'amorcer tant que les mentalités, elles, ne changent pas. Enfin, après le théâtre révolutionnaire de Kateb Yacine, la quête où s'achemine Slimane Benaïssa est en quelque sorte l'évolution vers un apaisement national⁶⁸.

L'auteur de *Boualem zid el goudem* n'incite pas le public à choisir l'un ou l'autre personnage. Le spectateur sera tantôt pour Boualem tantôt pour Sikfali. Ce qui est montré sur scène n'est que l'exposition des différents conflits entre les personnages, conflits que vit d'ailleurs le public. Ainsi il prendra conscience de ces oppositions et il essaiera de trouver une solution qui lui permettra de vivre en paix.

Le dialogue dans *Boualem zid el goudem*, est philosophique, il incarne deux instances discursives, l'une veut réformer alors que la seconde veut garder l'état des choses. La pièce révèle les contradictions de leurs discours sans que l'un ou l'autre ne prenne le dessus.

L'auteur aborde les aspects essentiels de la vie nationale. Il trace l'esquisse d'une nouvelle grammaire basée sur un vocabulaire à la portée des masses qui puise sa substance dans la vie quotidienne⁶⁹.

Si dans cette première pièce Boualem rêve de socialisme, dans la deuxième, *Youm el djemaâ kharjou leryem*(1977), il s'agit de la difficulté de la mise en application de ce système.

⁶⁶BAFFET, R. op. cit.,p. 114.

⁶⁷ DAHMANE, H. *Le théâtre politique en Algérie*, Edition Houma, Alger, 2015, p. 250

⁶⁸Ibid., p. 251

⁶⁹BAFFET, R. op. cit., p.115.

Dans *Youm el djemaâ*, Boualem est un ouvrier. L'action se déroule dans une chambre où cohabitent trois hommes un jour de congé, « *Djemaâ* » le vendredi. Boualem présente une aspiration politique non encore définie, le second personnage est un fou et le troisième ne rêve que de l'Amérique.

La pièce comporte une scène principale dite de la tirade et du viol. Un personnage féminin agit comme le catalyseur des préoccupations des trois personnages. Le viol n'est pas réel, mais il est symbolique. Après avoir tardé dehors, une femme se fait agresser par un passant, elle se réfugie dans la première maison sur son passage, et qui se trouve être celle de Boualem. Contrairement à ce qu'elle pensait, elle ne trouve pas la sécurité, elle est par contre insultée par les trois hommes.

Dans cette pièce, la femme, remarque Baffet, est considérée comme un objet. Elle ne pénètre pas dans l'espace réservé aux hommes qui, par nature ont droit à la parole. On la force à danser, devenant en conséquent un objet dansant. Mais cette femme « objet dansant se veut transcendant. La femme parlera d'abord par son refus de danser⁷⁰. »

Les costumes des personnages fonctionnent dans cette pièce comme des signes, ils renvoient à un type de société. Boualem, par exemple porte un bleu de travail, vêtement qui caractérise le travailleur socialiste algérien. Le déguisement western de l'Américain donne à voir clairement son aliénation. Le fou, lui, porte un pyjama blanc et gandoura mauve, le vêtement traditionnel du derviche. Quant à la femme elle est vêtue comme une jeune citadine algérienne qui exerce un métier en dehors de la maison, c'est-à-dire un jeans bleu marine, chemise vague qui couvre ses hanches, des chaussures à talons hauts, les cheveux lâchés, Mais pour effectuer la danse imposée par les trois hommes, elle sera vêtue d'une robe traditionnelle de mariée.

Si le Boualem du premier texte a pu faire face à l'esprit féodal et passéiste de Skfali, dans *Youm el djemaâ*, il n'arrive pas à avancer face aux séquelles du féodalisme et à l'apparition de la nouvelle mentalité pro-américaine. Il se heurte aux fondements du socialisme qu'à ses propres contradictions.

La troisième pièce de la trilogie, *Babour ghraq* met en scène trois personnages rescapés d'un naufrage. Boualem dévoile les magouilles des personnages, un affairiste et

⁷⁰ BAFFET, R. op. cit., p. 122.

intellectuel d'un type spécial. Cette pièce fait allusion au F.L.N. et ses manipulations des principes démocratiques. Attirant la colère des autorités, le texte sera interdit.

L'auteur résume ainsi les projets de cette trilogie :

Dans Boualem zid el goudem, on tendait vers quelque chose. L'Algérie était là, riche de ses ressources, riche d'espoir, d'une indépendance encore fraîche. On allait vers cet élan. Boualem zid el goudem était le symbole de cet élan. Il refuse les douleurs passées, il n'est qu'avenir, futur. C'est là que réside la force de cette pièce. Dans Youm el djemâa..., il atteint enfin la ville de ses rêves et, l'espoir s'amincissant, il se retrouve enfermé dans un étou. Déjà, dans Youm el djemâa..., Boualem refuse de rester dans cette ville et dit « si c'est comme ça, je reviens au douar ». Dans Babour ghraq, j'ai tenté d'expliquer le pourquoi de cet échec. On s'est retrouvé dans un cercle fermé ou quelque part enfermé ; il se trouve qu'il y a une sclérose quelque part, parce qu'on a joué des jeux faussés. C'est la situation de Babour ghraq⁷¹.

Dans ses textes, Benaïssa aborde les problèmes politiques, mettant en opposition différents projets de société sous-tendus par des conflits liés aux questions relatives à la pratique des langues et à l'expérience démocratique. Ces sujets sont souvent traités dans une perspective culturaliste. Chaque personnage est situé culturellement. Le public apprécierait ainsi la vision de chacun pour pouvoir construire la sienne.

Dans un autre texte, El Mahgour, Benaïssa traite de la « gestion socialiste » à travers les conflits et les contradictions d'une famille.

Entre 1987 et 1989, il écrit un autre texte, *Rak khouya ouana chkoun ?*⁷², qui traite de la montée du radicalisme religieux, de la violence et de la condition féminine. La problématique identitaire est apparente dès le titre. L'une des protagonistes, la cadette, qui refuse de se soumettre à son frère, s'interroge sur son existence, son identité tant que femme et tant que personne ayant la capacité d'assumer ses actes et ses responsabilités.

Sa dernière pièce écrite en arabe, *El Moudja Welat*⁷³ montée en 2014, traite aussi de l'Histoire et de la mémoire.

Le système qu'on a connu en Algérie saucissonne l'histoire pour qu'on ne puisse pas faire de lien. Un peuple qui n'a pas la continuité historique dans

⁷¹ BENAÏSSA, S. cité par CHENIKI, A. in, *Le théâtre en Algérie*, op.,cit. p. 102.

⁷² Tu es mon frère, qui suis-je ?

⁷³ Le retour de la vague.

sa tête est un peuple perdu parce que la mémoire est complètement occultée⁷⁴.

Dans cette pièce, Benaïssa tente une mise en relation de l'histoire avec les événements de l'actualité immédiate. Le titre de la pièce est métaphorique, la vague renverrait, selon l'auteur, à la mémoire qui ressurgirait, au-delà des conflits et des bruissements de la vie :

[...] Quand la mer se retire, elle revient avec force. La mer prend son élan et elle pourrait tout emporter. C'est ça le retour de la vague. [...] Ils ont occulté la mémoire, mais elle reviendra toujours. On a beau caché les événements ou interdit aux gens d'en parler, le fond remonte toujours⁷⁵.

L'action se déroule dans deux temporalités qui permettent un va et vient entre passé et présent, engendrant un dédoublement au niveau du discours. Il entreprend ainsi un double itinéraire, celui d'un enfant qui décrit l'ambiance politique dans laquelle il a vécu et le parcours de l'adulte qui donne à lire les événements politiques. Le personnage, selon Benaïssa, ne fait pas une lecture objective de l'histoire, car il s'agirait de ses propres points de vue écrits et mis en scène, il s'agirait « *presque d'une autobiographie. [...] C'est ma lecture de l'histoire*⁷⁶. » L'inscription de l'auteur est prégnante, mais ne peut expliquer, à elle seule, les différentes déambulations du personnage. Ce dernier est en conflit avec une réalité complexe, il est en plus en opposition avec son propre moi, un personnage extérieur, invisible, et contre lequel il lutte. Il est double, marqué par des attitudes schizophréniques.

1.3.3. Le théâtre de langue française

Pendant la guerre de libération, les hommes de théâtre algériens préféraient s'adresser au large public en se servant du genre comique et de l'arabe dialectal, ce choix s'explique par le fait que la majorité du peuple était faite d'analphabètes. Cependant monter une pièce en français signifie rompre inévitablement avec ce public. Ecrire une pièce en français était une tâche ardue. C'est pourquoi, les élites algériennes s'orientent vers d'autres genres tels que le roman, la poésie et les essais. D'autres écrivains ne maîtrisent pas la langue arabe, ils choisissent la langue française comme moyen d'expression littéraire. Kateb Yacine, Hocine Bouzaher, Henri Kréa, Ahmed Djelloul et Mohamed Boudia mettent en œuvre un « théâtre révolutionnaire » qui dévoile sur scène les préoccupations de la société

⁷⁴ Entretien réalisé par ADDAR, D. in <http://taghamsa.wordpress.com/2013/06/06/slimane-benaïssa-la-vague-est-de-retour/>, posté le 7 juin 2013

⁷⁵ Entretien réalisé par ADDAR, D. in <http://taghamsa.wordpress.com/2013/06/06/slimane-benaïssa-la-vague-est-de-retour/>, posté le 7 juin 2013

⁷⁶ Entretien réalisé par ADDAR, D. in <http://taghamsa.wordpress.com/2013/06/06/slimane-benaïssa-la-vague-est-de-retour/>, posté le 7 juin 2013 .

algérienne. Ils ont pour but de dire l'Algérie et de témoigner de ses espoirs et de ses espérances.

Ces écrivains considèrent le contact avec la langue française comme une récompense méritée après les efforts qu'ils ont faits pour l'apprendre, elle est aussi une marque d'enrichissement et non un signe d'acculturation, Kateb Yacine en parle dans la revue *Les lettres nouvelles* juillet – aout 1956 :

Les quelques Algériens qui ont acquis la connaissance de la langue française n'oublient pas facilement qu'ils ont arraché cette connaissance de haute lutte, en dépit des barrières sociales, religieuses que le système colonial a dressées entre nos deux peuples. C'est à ce titre que la langue française nous appartient et que nous attendons la préserver aussi jalousement que nos langues traditionnelles. (...) On ne se sert pas en vain d'une langue et d'une culture universelle pour humilier un peuple dans son âme. Tôt ou tard, le peuple s'empare de cette langue, de cette culture, et il en fait les armes à longue portée de sa libération⁷⁷.

La langue française est considérée par ces auteurs, au même titre que l'arabe littéraire et dialectal, comme moyen d'expression. Les écrivains s'en servent pour s'exprimer et éveiller les esprits. Mais ils rencontrent de sérieux problèmes au niveau de la réception. D'un côté, le public, analphabète, a du mal à saisir leurs pièces, et de l'autre côté, le phénomène de la censure, en effet toute allusion à la politique est condamnée au silence, toute parole libre est suspectée et marquée du sceau de l'illégalité. Jean-Marie Serreau montera *Le cadavre encerclé* de Kateb Yacine, alors que d'autres écrivains auront énormément du mal à monter leurs textes.

Kateb Yacine puise ses thèmes dans l'Histoire, il met en scène des personnages mutilés qui entretiennent des rapports conflictuels, ils racontent leur déchirement dû au système politique et idéologique de l'époque. D'autres écrivains comme Mohammed Boudia, Henri Kréa et Hocine Bouzaher, inscrivent leur théâtre dans le cadre d'une littérature et d'un art « de combat ». L'essentiel pour les auteurs est de mettre en forme les idées du FLN. Par contre, Mouloud Mammeri veut décrire sans complaisance et parti pris la guerre. Le théâtre de langue française des années de guerre est essentiellement un théâtre de combat. Des voix singulières abordent d'autres sujets, Kaddour M'hamsadji publie en 1955 *La dévoilée*, Ahmed Djelloul écrit *La Kahéna* en 1957.

⁷⁷ CHENIKI, A. Vérités du théâtre en Algérie, op.,cit.,P. 96.

Après l'indépendance quelques auteurs, certes peu nombreux, continuent à écrire en langue française, leurs pièces sont montées grâce aux structures étatiques : *Le foehn* de Mouloud Mammeri en 1967, et *Rouge l'aube* d'AssiaDjebar. Vers les années 1980, les centres culturels français tendent la main aux nouvelles compagnies indépendantes, en leur assurant des tournées à travers les CCF en Algérie et en Afrique, à l'unique condition de s'exprimer en langue française. Des pièces comme celles de Slimane Benaïssa, *Conseil de discipline* et de Mohammed Dib *Mille hourras pour une gueuse*, montée par Ziani Chérif Ayad sont programmées au festival de Limoges.

Après l'assassinat de Alloula, les hommes de théâtre se mettent à traduire en français et œuvre *Ladjouad*, à travers laquelle ils découvrent un théâtre qu'ils ignoraient. De son vivant, Alloula préférait que ses pièces soient montées dans la langue originale, il refuse toute traduction, car la francophonie d'antan était moins respectueuse à une période où le monde était partagé entre les grandes puissances d'alors.

Les auteurs enrichissent la scène théâtrale de différents choix thématiques, les sujets sont puisés par exemple, dans la tragédie palestinienne et dans les horreurs commises par les nazis chez Noureddine Abba. Laadi Flici, dans *Les mercenaires* (1973), et Hocine Bouzaher dans *L'honneur réconcilié* (1988) traitent, eux, la question de la guerre de libération en Algérie. D'autres écrivains s'intéressent aux questions sociales et aux thèmes de l'actualité tels que Mustapha Haciane *A quoi bon fixer le soleil*, (1974), Mouloud Mammeri, *Le banquet*, Ahmed Azzegagh, *La République des ombres* (1976).

La génération venue après les années 1930, 40, 60, voire 70, aspirait à une ouverture au monde. De jeunes étudiants montent des spectacles généralement empruntés au répertoire universel, sans se prendre pour des porte-paroles d'une société, sans même penser à des projets collectifs. La langue n'est plus sujet de débat, car on a compris qu'il est nécessaire, comme le précise Bouziane Ben Achour, de « "désidéologiser" la pratique théâtrale. Ce n'est plus la langue qui est déterminante, mais les rapports qui unissent celle-ci à un public donné par l'entremise des comédiens convaincus de leur jeu⁷⁸. »

À la fin des années 80, début des années 90, Slimane Benaïssa songe à élargir son horizon en traduisant sa pièce *Rak khouya ouana chkoune ?* en langue française, et aura pour titre *Au-delà du voile* qui sera jouée lors du festival international des francophonies dans le Limousin. Les pièces qui suivent sont écrites directement en langue française. En

⁷⁸ BENACHOUR, B. *Le théâtre en mouvement, octobre 88 à ce jour*, Dar El Gharb, Oran, 2002, p. 246.

1993, Benaïssa est contraint de quitter le pays à cause des menaces de mort. Son départ fait suite à une demande d'atelier d'écriture à Epinay-sur-Seine, où il écrira *Marianne et le Marabout*. Alors qu'il participe au festival de Limoges avec *au-delà du voile*, la directrice du festival le présente au metteur en scène Jean-Claude Idée avec lequel il va réaliser *Conseil de discipline*, qui sera montée à Bruxelles ; s'en suivra d'une grande tournée organisée par la Ligue de l'enseignement en 1994. Il écrira ensuite *Les Fils de l'amertume* qu'il mettra en scène avec Jean-Louis Hourdin pour le festival d'Avignon. L'idée des deux hommes de théâtre y est de mettre ensemble des acteurs français et algériens autour du problème du terrorisme. En octobre 1998, il crée *Prophètes sans Dieu* qui sera jouée en France, en Belgique, en Suisse et au Canada. Au mois de mars 1999, l'écrivain crée à Bobigny *L'Avenir oublié*.

1.4. Un développement semé d'obstacles

Les animateurs du théâtre en Algérie rencontreront divers obstacles d'ordres matériels, administratifs, psychologiques, techniques...etc. Dans la première période située entre 1926 et 1939, les troupes municipales d'Alger et d'Oran connaissaient des difficultés d'ordre matériel surtout. Cela aura une grande influence sur le développement et la qualité de la production théâtrale. Au début, il était très difficile pour les animateurs de trouver un local pour les répétitions, de trouver avec quoi fabriquer un décor, voire même, les costumes, dur aussi est de recruter et d'assurer la formation des comédiens, en particulier, des comédiennes, et enfin de vaincre l'indifférence du public.

Alette Roth écrit à ce propos : « *seules les municipalités de Philippeville, de Bône, de Bordj Bou Arreridj ne faisaient pas de discrimination entre les diverses troupes et accordèrent de très modiques subventions dès 1932*⁷⁹. »

À Alger, l'administration coloniale adopte une attitude défensive et fustige toute production qui porte atteinte à la souveraineté française. Les premiers sketches joués par Ksentini ne présentaient aucune menace à l'administration, puisque les écrivains raillent des vices communs à toutes les sociétés. Leur veine comique est jugée inoffensive, voire agréable. Les interdictions⁸⁰ commencent avec Bachetarzi, à cause de la nature des sujets qui agitent l'opinion publique. Plus tard, les textes sont soumis à un comité de lecture qui

⁷⁹ROTH, A.op. cit. p. 36.

⁸⁰ En 1923, l'administration coloniale avait interdit en reprise la pièce *Fi sabil-al-wat'an* en langue littéraire qui magnifiait la résistance turque à l'étranger.

délivre une sorte de visa portant le sceau de la préfecture, apposé sur le texte du « metteur en scène ».

En plus de cet obstacle, s'ajoute celui du recrutement des comédiennes. Depuis des années, il était interdit aux femmes de monter sur les planches et ce pour des raisons religieuses et morales. Celle qui osera défier cette règle se trouvera bannie et mise à l'écart de la société.

Pendant la deuxième période, le théâtre en Algérie commence à connaître certaines transformations, surtout avec la création des troupes municipales d'Alger et d'Oran. Le comédien n'est plus un amateur, il commence à toucher un salaire mensuel, maigre, mais régulier, et la somme dépendra du rang et de l'importance de la personne. Avec cette nouvelle démarche, les comédiens deviendront une sorte de professionnels, mais leur condition de travail infernale, le contrat signé avec la municipalité leur exigera de jouer une nouvelle pièce chaque semaine pendant toute la durée de la saison. Les comédiens devront donc fournir plus d'efforts pour créer et surtout mémoriser les rôles. Leurs comédies doivent être jouées sur scène et à la radio. Ces conditions influenceront beaucoup la qualité du jeu des comédiens dont la plupart quittera le théâtre, soit pour aller à l'étranger, comme Bachetarzi, soit pour rejoindre le maquis.

D'autres hommes de théâtre comprennent l'importance de la formation des jeunes comédiens et son impact sur la qualité de leur travail sur scène. Mustapha Kateb par exemple, leur propose la lecture des maîtres (Dullin, Jovet, Craig, etc.), il consacre également un trimestre aux cours théoriques, et un autre au choix et préparation des pièces.

Réda Hadj Hammou, dit Réda Fallaki, qui dirigeait la troupe Mesrah el ghad (Le théâtre de demain), insiste à son tour sur des cours d'expression corporelle, de diction et d'arabe littéraire. Vers les années cinquante, une troupe professionnelle sera créée par Charles Aguesse, dont la direction sera confiée à Henri Cordreaux, des stages seront aussi organisés. Cordreaux aura l'idée de créer un répertoire réservé au public de langue arabe, il fera des recherches pour trouver le style et la forme qui conviendront au public arabe.

Pour l'auteur algérien Slimane Benaïssa, « *On mesure le potentiel de vie et d'espoir d'une société à travers l'engouement qu'elle peut avoir pour son théâtre*⁸¹ ». Le théâtre occupe une place majeure dans la société algérienne.

⁸¹ CHAULET-ACHOUR, C. « Slimane Benaïssa de l'expression théâtrale à l'écriture romanesque », in *Algérie Littérature\ Action*, Marsa éditions, Paris, n° 33-34, 1999, p. 110.

CHAPITRE II : LES RESEAUX THEMATIQUE

Le succès du théâtre de Slimane Benaïssa s'explique par les choix linguistiques et thématiques. L'écrivain fait un sérieux travail sur la langue qu'il enrichit d'éléments de la culture populaire et il puise ses sujets dans le quotidien des Algériens. En France, son théâtre connaîtra également une grande notoriété grâce au discours véhiculé et qui touche un large public. Discours énoncé, nous le verrons dans les chapitres suivants, dans une langue française qu'il enrichit également d'expressions tirées du répertoire populaire algérien. Ses textes écrits en français gardent toujours le lien avec le public algérien des deux rives.

Nous étudierons, dans ce deuxième chapitre, les différents thèmes traités par l'écrivain Benaïssa. Nous commencerons par alors par la représentation de l'histoire pour savoir comment cet élément fonctionne-t-il dans ses textes, et comment il arrive à diviser les opinions des personnages selon leur appartenance sociale ou politique. Nous poursuivrons avec le thème de la religion, qui constitue également un point très important dans les textes de Benaïssa. La religion, tout comme l'Histoire, façonne la mentalité et les croyances des personnages. Nous terminerons ce présent chapitre par le thème de la femme. Comment, les conceptions religieuses, sociales des personnages-hommes influencent-elles leurs comportements envers la femme ?

2.1. 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 moderne⁸².

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.⁸³ Elle se présente comme un arrière-plan à sa lecture, notamment dans *Conseil de discipline*, texte publié pour la première fois en 1992⁸⁴.

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 Atmour, 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.

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 :

⁸² BENAÏSSA, S. 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.

⁸³ Le théâtre-document est l'héritier du drame historique. Il s'oppose à un théâtre de pure fiction, jugé trop idéaliste et apolitique, et s'insurge contre la manipulation des faits en manipulant lui aussi les documents à des fins partisans. Il utilisera plus tard volontiers la forme du procès ou de l'enquête, qui permet de citer les comptes rendus.

⁸⁴ L'édition de la pièce est rendue possible grâce à la collaboration du Festival International des Francophonies en Limousin, de l'association Beaumarchais et du Magasin d'écriture Théâtrale (MET).

- Je me demande ce que sera le jour du conseil. se demande-t-il à la fin du texte.
(*Conseil de discipline*, p. 58)

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. (*Conseil de discipline*, p. 26)

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 s'en sert pour justifier la réaction de Jacomino :

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. (*Conseil de discipline*, pp. 15-16)

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 :

Sultanat : Par définition, un pied-noir est objet d'agression. C'est son destin. Tu ne vas pas changer le destin des gens, non ? (*Conseil de discipline*, p. 18)

[...] **Sultanat :** Atmour, 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 reviennent... (*Conseil de discipline*, p. 22)

Le discours de Sultanat met en accusation l'Histoire pour innocenter Jacomino. L'Histoire devient 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 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 Souriau⁸⁵. 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-intéressé⁸⁶.

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 table. (*Conseil de discipline*, p. 53)

Ubersfeld explique dans son livre *Lire le théâtre I* que la signification idéologique de « cette fonction d'arbitre : elle suppose qu'il y a au-dessus des forces en présence conflictuelles une force décisive ou conciliatrice, un pouvoir au-dessus du conflit⁸⁷. »

Or cette fonction d'arbitre n'est pas reprise par Greimas dans son modèle actantiel, on ne peut selon Ubersfeld : « lui assigner une fonction syntaxique et qu'une analyse plus fine ramène toujours à l'une des autres fonctions actantielles, celle de destinataire, de sujet ou d'adjuvant⁸⁸. »

Le proviseur serait donc le destinataire, Mauzer et Sultanat seraient les opposants, puisqu'ils n'approuvent pas sa proposition. Les signifiants « Pacification, Intégration » auront donc des signifiés⁸⁹ qui diffèrent selon les positions des 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. (*Conseil de discipline*, p. 14)

⁸⁵SOURIAU, Etienne 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 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.

⁸⁷ UBERSFELD, A. *Lire le théâtre I*, BELIN, 1996, p. 50.

⁸⁸ Ibid., p. 50.

⁸⁹ 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.

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-kif... (*Conseil de discipline*, p. 38)

Les deux personnages fonctionnent comme des antagonistes au proviseur. Le but du proviseur est de « trancher un problème de discipline banal entre deux élèves égaux en droits. » (p. 23) 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.

	À (Le proviseur) VS	B (Sultanat)	C (Mauzer)
Signifiant (expression)	<p>– <i>Nous allons essayer de trouver ensemble une issue pour que cela se passe dans l'esprit de pacification.</i> (p. 14)</p> <p>– <i>élèves égaux en droits.</i> (p. 23)</p> <p>– <i>Nous supprimons le vin et le porc et nous mélangeons Français et Français-Musulmans à table.</i>(p. 53)</p>	<p>– [...] <i>Personne n'est d'accord avec la pacification.</i> (p. 14)</p> <p>– <i>des mots abstraits pour un langage de politiciens.</i> (p. 38)</p> <p>– <i>On n'intègre pas des gens qui ont accumulé de la</i></p>	<p>– [...] <i>vous et la pacification, je crois que ça fait deux.</i> (p. 14)</p>

		<i>haine. [...] Que vous le vouliez ou non, on n'est pas kif-kif et on ne sera jamais kif-kif. (p. 38)</i>	
Signifié (contenu)	Egalité= partage vs	Absurdité= inégalité	Mensonge

On observera tout d'abord que ces oppositions sont liées les unes aux autres. L'élément (A) renvoie donc au discours du proviseur qui substitue aux mots pacification et intégration des substantives mélioratives : « égalité » et « partage », ce qui l'oppose à l'élément (B) qui contient le substitut négatif du premier antagoniste Sultanat, « inégalité ». L'élément (B) est homologué à l'élément (C) qui contient le discours de Mauzer, un autre antagoniste et qui donne comme substitut aux lexèmes en question « mensonge ».

Les expressions pacification et intégration, sont déterminées par les positions idéologiques des personnages et sont utilisées en raison du sème juridique qui renvoie aux lois coloniales, à savoir le code de l'indigénat⁹⁰. 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 Cortés, témoigne de la distance entre le langage et la réalité. « Face à un donné, toute interprétation, et elle est nécessaire, reste sujette à caution⁹¹. » 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* »⁹². 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

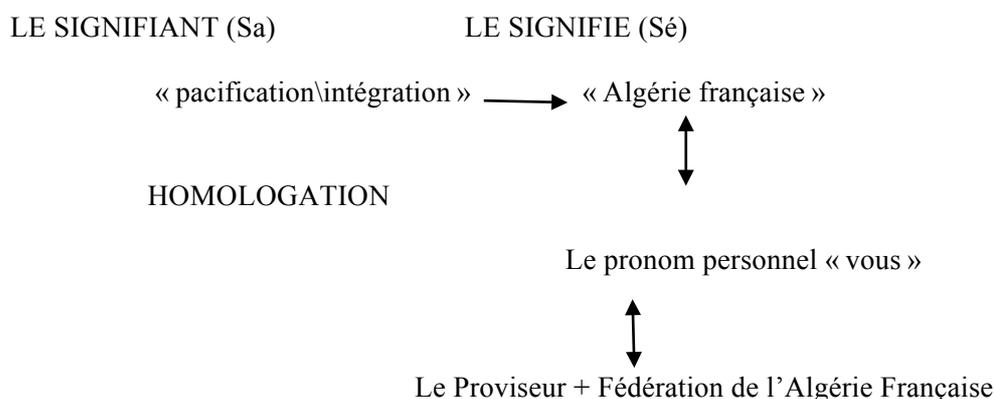
⁹⁰ « Ce code est promulgué le 26 juin 1881 et se compose d'une série de textes d'exception en vigueur depuis 1847. Son objectif est d'obtenir du peuple algérien une soumission absolue aux colons. Il restera en vigueur jusqu'en 1944. [...] Il est suivi le 17 juillet 1908 par le décret portant conscription des jeunes Algériens et, quatre ans après, en 1912, par l'institution du service militaire obligatoire qui provoque la colère générale des Algériens. » Dr. FERKOUS, Salah, *Aperçu de l'histoire de l'Algérie des Phéniciens à l'indépendance*. 814 AV. J.C. \ 1962, traduit par BENAMOR Salah, Dar El-Ouloum, 2007, p. 237

⁹¹ CORTES, J. *Analyse sémiotique du discours, de l'énoncé à l'énonciation*, HACHETTE, 1991, p. 39

⁹² GRICE, H.P. cité par CORTES, J. op. cit., p. 38

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 politiciens. » (P. 38) 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. » (p. 24) 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. » (p. 14), 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 Française⁹³. » L'expression « pacification et intégration » prendrait donc un autre sens (contenu) : « 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* ».

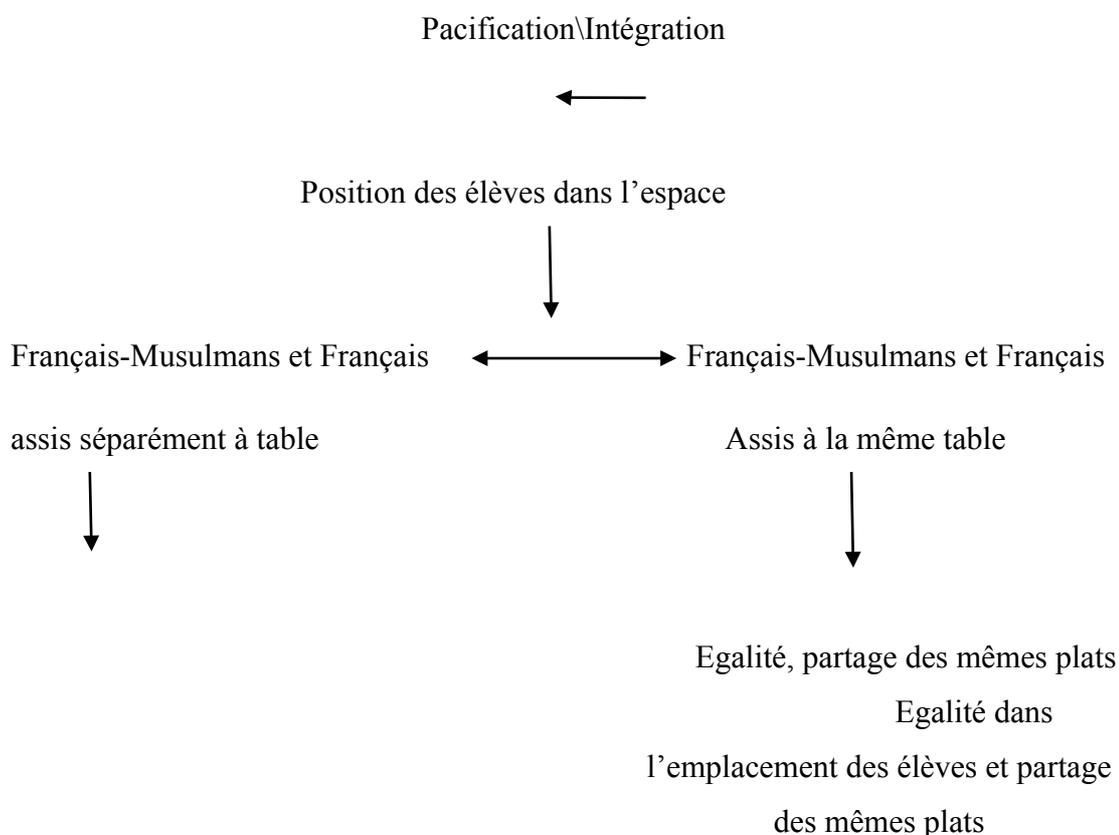
⁹³ BENAÏSSA, Slimane, Le conseil de discipline, op. cit., p. 6

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 » (p. 53)

Une des définitions du verbe mélanger : « Réunir quelqu'un et quelqu'un d'autre, rassembler des personnes ensemble : Il ne mélange pas ses invités⁹⁴. » Suppose la réunion de différentes personnes dans le même espace. La présence des Français et des Français – Musulmans pourrait prendre deux formes : la première, être dans le même espace (réfectoire) sans être assis côte à côte. La seconde, être assis côte à côte.

Dans le premier cas, où les élèves Français et Français-Musulmans seraient présents dans le même espace sans être assis côte à côte, on pourrait supposer que les élèves se trouvaient séparés lors des repas. L'égalité exprimée par le Proviseur se manifesterait beaucoup plus par le changement de l'habitude culinaire (suppression du porc et du vin).

Dans le second cas, où les Français sont assis à côté des Français – Musulmans, l'égalité prendrait un double aspect, dans l'emplacement et dans les plats partagés :



⁹⁴<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/m%C3%A9langer/50277#f4vH26C29wg4VHTh.99>

Ainsi aux signifiants (expressions) intégration\pacification, sont liés d'autres signifiés (contenus) que l'on a pu interpréter selon deux dispositions dans l'espace (réfectoire\table).

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'enfant⁹⁵ a pu être soit 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 couscous... (*Les Fils de l'amertume*, p. 21)

Le récit de Youcef mêle réalité et fiction. L'énonciateur évoque dans son discours une date réelle, le 8 mai 1945⁹⁶ 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/)* »⁹⁷ Le conflit entre le destinataire et l'anti-destinataire vient de ce que le destinataire (la police française) veut faire cesser les manifestations des 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 :

⁹⁵ Etymologiquement *infans*, « qui ne parle pas ».

⁹⁶ Le 8 mai 1945, un défilé est organisé pour fêter la fin des hostilités de la seconde guerre mondiale et la victoire des Alliés sur les forces de l'Axe. Le PPA décide d'organiser des manifestations pour rappeler leurs revendications. Ces manifestations sont autorisées par les autorités à condition que seuls les drapeaux français soient agités. Les manifestants déployaient les couleurs nationales, et brandissaient des banderoles portant les inscriptions suivantes : « *Pour la libération des peuples* », « *Libérez Messali* », « *Vive l'Algérie libre et indépendante* », « *A bas l'impérialisme* ». A Sétif, un policier tire sur un jeune scout musulman qui tenait le drapeau algérien, ce qui déclenche plusieurs émeutes et actions meurtrières des manifestants avant que l'armée n'intervienne.

⁹⁷ CORTÈS, J. op. cit., p. 125.

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... (*Les Fils de l'amertume*, p. 21).

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. Il 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 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. (*Les fils de l'amertume*, p. 21, *Confessions d'un musulman de mauvaise foi* p. 7).

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

Ammi Salah, l'anti-destinateur est décrit par un deuxième personnage dans *Les fils de l'amertume*. Il s'agit de Farid qui fait le portrait de son père, Ammi Salah, l'ancien maquisard :

Farid : Après cinq ans de maquis et trente-cinq ans de sécurité militaire, mon père n'a pas eu souvent l'occasion de baisser sa vigilance, de voir autour de lui simplement comme le paysan qu'il aurait dû être si les guerres et les luttes ne lui avaient pas appris à défendre la terre, au point d'oublier comment on la cultive. [...] Lui qui a passé sa jeunesse, en tant que maquisard, à démolir les réalisations coloniales, il a construit aujourd'hui, absous des vicissitudes de l'histoire. Il a tourné la page en bâtissant deux étages. Il est sûr de l'avenir. » (*Les fils de l'amertume*, p. 39).

La présentation hyperbolique du père patriotique est ironique. Le portrait qu'il dessine est fait d'un jeu de mots opposés :

Passé	Présent
<p>– Confiance : « <i>cinq ans de maquis et trente-cinq ans de sécurité militaire</i> »</p> <p>– « <i>Maquisard</i> »</p> <p>– « <i>défendre la terre</i> »</p> <p>– Destruction : « <i>à démolir les réalisations coloniales</i> »</p>	<p>– Méfiance : « <i>mon père n'a pas eu souvent l'occasion de baisser sa vigilance</i> »</p> <p>– « <i>Paysan qu'il aurait dû être</i> »</p> <p>– oublier comment cultiver la terre : « <i>au point d'oublier comment on la cultive.</i> »</p> <p>– Construction : « <i>il a construit aujourd'hui, [...] en bâtissant deux étages</i> »</p>

Le tableau place le personnage décrit dans deux périodes différentes, le passé (avant l'indépendance) et le présent (après l'indépendance). Au passé Ammi Salah était un maquisard, vigilant, qui démolit les réalisations coloniales. Après l'indépendance, le personnage garde toujours sa vigilance, il se méfie de tous et de tout. Il a oublié comment cultiver la terre et a bâti une maison de deux étages.

Si Youcef a présenté le personnage comme ayant des compétences (doté de modalité de/pouvoir faire/qui lui permettent de prendre des décisions et de faire agir (/pouvoir faire faire/), Farid, lui, présente avec ironie un personnage méfiant, qui ne sait plus prendre les bonnes décisions. En termes de modalités, le personnage est doté d'un/ne pas savoir faire/.

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 ?

(*Confessions d'un musulman de mauvaise foi*, p. 10, *Les fils de l'amertume*, p. 25)

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 absent⁹⁸.

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

Karim : Une demi-heure plus tard, on sortait le corps de Rachid, en morceaux enroulés dans un drap. Il s'était jeté sur la baie vitrée du bureau du surveillant général qui donnait sur la cour. Il était tombé, haché, au milieu des débris, une lame de verre en plein cœur, la bouche ouverte, la main sur le sexe. (*Confessions d'un musulman de mauvaise foi*, p. 30)

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 voir... (*Confessions d'un musulman de mauvaise foi*, pp. 30-31)

Le mot récurrent dans le discours des personnages et qui anime leur discussion est celui de martyr. Malika tente de convaincre son camarade que Rachid est mort en martyr, alors que Karim pense le contraire. Les enfants cherchent à comparer leurs opinions ou leurs perspectives. Piaget constatera dans son livre que les discussions entre enfants comportent

⁹⁸ PIAGET, J. *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

des informations « *non seulement plus nombreuses, mais d'un type plus évolué*⁹⁹. » 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 différentes qui finissait par frayer la voie aux discussions d'ordre supérieur*¹⁰⁰. »

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 ? (*Les fils de l'amertume*, p. 46)

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 égocentrisme intellectuel¹⁰¹. Cette caractéristique lui permet de concevoir « les choses comme étant tout à la fois telles qu'elles apparaissent (phéno-ménisme) et douées de qualités semblables aux siennes propres (intentionnalité, force, et vie diffuses, lois obligatoires, etc.)¹⁰². »

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

⁹⁹ PIAGET, J. op. cit., p. 49

¹⁰⁰ Ibid., p. 49

¹⁰¹ « 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

¹⁰² PIAGET, J. op. cit., p. 66

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.

2.2. Thème de la religion

Certaines personnes voient dans la religion une sorte de salut, de refuge, alors que d'autres s'en détachent sans comprendre son importance sur l'être humain, d'autres encore détournent ses principes à des fins personnelles. La fin du XXème siècle témoigne du retour de l'intégrisme assassin qui se fait le descendant des trois religions monothéistes. Durant les années 1990, l'intégrisme a fait des ravages en Algérie. Dans ses œuvres, Slimane Benaïssa discute de la religion : non pour la remettre en cause, mais pour familiariser le public à la religion musulmane :

Dans mon œuvre, j'essaye d'avoir un regard critique sur la religion, je la discute. Je crois que l'héritage religieux est très simple : on hérite d'une religion pour la faire vivre à notre époque. Si on doit hériter d'une religion qui nous fasse vivre au moyen âge, je ne suis pas d'accord¹⁰³.

Dans ses textes, Benaïssa met en scène la vie de personnages depuis leur enfance jusqu'à l'âge adulte. Nous assistons par conséquent aux différentes transformations vécues par les individus. En prenant l'exemple des *Fils de l'amertume*, l'auteur met trace le parcours de deux personnages, Youcef et Farid, qui passent d'un état à un autre. La religion serait un point de transition entre les deux états. C'est à travers elle que se font les transformations.

État	Youcef
Adulte, journaliste, condamné à mort.	– <i>Je m'appelle Youcef, je suis journaliste. Il y a quinze jours, à la mosquée, on a affiché mon nom sur la liste des condamnés à mort ; hier, j'ai reçu cette lettre de confirmation de la menace.</i> (p. 11)

¹⁰³ BENAÏSSA, Slimane, « Mes sept lieux d'écriture », [en ligne], *Slimane Benaïssa* (site personnel de S. Benaïssa). URL : <http://www.slimane-benaïssa.com>, consulté le 20/03/2009

Bébé à deux ans et déclanchement de la guerre.	<p>– <i>J’avais deux ans, je tétais tranquillement au sein de ma mère [...] (p. 20)</i></p> <p>– [...] <i>Heureusement, la guerre allait s’enclencher. (p. 21)</i></p>
Enfants (5-6ans) à l’école française et l’école coranique	<p>– <i>Nous étions dix heures par jour en classe : cinq heures à l’école française, cinq heures à l’école arabe. (p. 22)</i></p>
Apprentissage religieux, Permis de prière (puberté)	<p>– <i>Dorénavant, je serai vu à travers les déchirures de rideaux... (p. 32)</i></p>
Retour à l’âge adulte, dialogue avec Farid	<p>– <i>Mais oublier, c’est trahir. Le mot « amnésie » n’existe ni en kabyle, ni en chaouia, ni en mazabite. (p. 47)</i></p>

Au début du texte, Youcef est un adulte, marié et travaille comme journaliste, il parle de sa condamnation à mort (de la page 11 à la page 20). Dans la deuxième case, Youcef parle de lui quand il avait deux ans, puis de sa vie à l’école française et l’école arabe, ensuite son apprentissage de la prière (de la page 20 à la page 38). Enfin, dans la dernière case, il y a un retour au présent du personnage.

Le récit de vie des personnages met en avant une opposition : *permanence vs changement*¹⁰⁴. Le personnage demeure toujours le même, mais il subit en même temps différentes transformations. L’enseignement religieux constitue une étape importante au passage d’un état à l’autre. En effet, Youcef devrait prouver qu’il a bien assimilé les

¹⁰⁴ COURTES, J. op. cit., p. 69

principes de la religion pour avoir la permission à la prière, et accéder ainsi au monde des adultes. L'enfant récite donc un verset coranique :

Dis : « o vous les mécréants !
Je n'adore pas ce que vous adorez
Et vous n'êtes pas disposés à adorer ce que j'adore
Et je ne suis pas disposé à adorer ce que vous avez adoré
Et vous n'êtes pas disposés à adorer ce que j'adore
À vous votre religion et à moi la mienne. (*Les fils de l'amertume*, p. 31)

La première évocation du verset dans le corpus est faite à la page 31, par le cheikh.¹⁰⁵ À travers ce verset, le cheikh veut enseigner les principes de l'islam à l'enfant :

Il n'est de dieu que Dieu, et Muhammad est l'Envoyé de Dieu. Autrement dit, il n'y a pas d'adoré en dehors de Dieu et il n'y a pas de voie d'adoration en dehors de celle apportée par l'Envoyé – *salla Allahu 'alayhi wa salam* –.¹⁰⁶

L'enfant doit suivre ce qui est demandé dans le coran et enseigné par le prophète :

Le cheikh : Tu feras ce qui est dit de faire.

Youcef : Je ferai

Le cheikh : Tu feras ce qu'il faut faire quand il faut le faire. (*Les fils de l'amertume*, p. 31)

Le mot récurrent dans le discours du cheikh est le verbe "faire" conjugué au futur simple à la deuxième personne du singulier "tu". Ainsi, le futur a deux valeurs, la première est temporelle, c'est-à-dire qu'il évoque l'avenir du destinataire (celui de Youcef) désigné par le pronom personnel "tu". Bien que l'avenir soit, par nature incertain, le futur simple pose l'évènement à venir comme certain. La deuxième valeur du futur simple est modale. Il sert dans ce discours à atténuer une demande. Youcef doit apprendre à agir en suivant ce qui est dit dans le coran et éviter ce qui est interdit. Le texte sacré dicte, à cet effet, des actions que le personnage doit suivre. Grâce à cet enseignement, Youcef sera donc doté de modalisateurs/savoir-faire/savoir ne pas faire/. Cet enseignement est crucial au développement du personnage, il va transformer sa vie :

Youcef : Dorénavant, je serai vu à travers les déchirures de rideaux, les trous de serrures, les portes entrouvertes, du haut des fenêtres, de derrière les

¹⁰⁵ Son discours s'adresse aux mécréants de « Quraïch. Ces derniers ont appelé l'Envoyé -qu'Allah lui fasse Miséricorde- a l'adoration de leurs idoles pendant une année, pour qu'eux adorassent son Adoré durant une année. C'est pourquoi Dieu fit descendre cette sourate dans laquelle Il ordonnait à Son Envoyé de se déclarer innocent de leur croyance. », IBN KATHIR, Extrait du tafsir de Ibn Kathir, p. 85, in <http://bibliotheque-islamique-coran-sunna.over-blog.com/>

¹⁰⁶ Ibid., p. 85

persiennes... J'apprendrai à sentir de loin les présences féminines, je n'aurai l'occasion de les voir qu'en cas de catastrophes [...]» (*Les fils de l'amertume*, p. 32)

Pour l'enfant, l'objectif de l'enseignement religieux est d'accéder au monde des adultes :

Sujet 1 (enfance) —→ Transformation (apprentissage religieux, prière)



Sujet 2 (adulte, pouvoir garder Gracia)

L'enfant pourra faire la prière dans la mosquée. Le personnage passe donc d'un état (enfance) à un autre nouveau (adulte). Ce nouvel état l'aidera à réaliser son objectif principal : garder Gracia. La religion se présente comme une phase transitoire :

Youcef : Sevré et circoncis, j'attends ma puberté. Chacun a un droit chemin à nous indiquer : le cheikh, celui de Dieu : l'instituteur, celui de la République ; mon père, celui des souks. Et personne n'est d'accord pour que j'aime Gracia [...] sans la prière, je ne pourrai jamais empêcher Gracia de partir. Il faut que je commence... et Dieu m'aidera à la garder... (*Les fils de l'amertume*, p. 26)

Le personnage sera doté d'une modalité en plus : /faire vouloir/. Selon laquelle Youcef pourra convaincre Gracia de rester en Algérie.

Le discours de Djilali est argumentatif, les versets du coran sont utilisés comme des arguments pour prouver que la fidélité et la soumission à Dieu ne se manifestent qu'à travers la division :

Page	Sourate	Commentaire du personnage (Djilali)
51-52	« <i>La lumière</i> », verset 31 ¹⁰⁷	« <i>Cher frères croyants, Dieu dit la vérité. Toutes les religions que notre prophète a retenues dictent la retenue pour les femmes.</i>

¹⁰⁷ « Allâh ordonne aux femmes de ne pas montrer leurs atours aux hommes, sauf à ceux mentionnés dans la suite du verset, par crainte de la tentation [*fitnah*]. Il fait exception de ce qui paraît de ces atours : les avis diffèrent quant à ce dont il s'agit. [...] Puisque le visage et les mains sont le plus souvent découvert dans la vie courante et lors du culte, pendant la prière et le Hadj [pèlerinage], cela peut bien être eux que l'exception concerne [...] Cet avis a le mérite de prendre avantage en compte la prudence et la corruption des mœurs. La femme ne montre de ses atours que ce qui paraît de son visage et de ses mains. [...] Les atours sont deux sortes : naturels [*khilqiyat*] et artificiels [*mouktasabat*]. Les ajouts naturels, c'est le visage de la femme, dont les assentiments et la disposition à la connaissance en font la base de la parure et de la beauté physique et l'expression de la sensualité. Les atours artificiels sont, eux, ce que la femme met pour embellir, comme les vêtements, les bijoux, le kohôl et la teinture au henné [*al-khidhâb*], et sur cela Allâh dit : « Portez votre parure [vos habits] »¹⁰⁷. », in <http://bibliotheque-islamique-coran-sunna.over-blog.com>

		<p><i>[...] En quoi notre religion dicte-t-elle quelque chose qui ne soit pas reconnu par les autres livres ? <u>Dieu</u> a confirmé avec plus d'insistance, avec plus de clarté, ce qui déjà été une pratique dans les autres religions. Pourquoi, dès lors nous accuser aujourd'hui d'être sectaires, d'être répressifs, alors que nous sommes fidèles à Dieu [...] Nous dire que nous sommes extrémistes, c'est accabler notre conscience, c'est se mêler de notre vie intérieure, de notre spiritualité entant que "oumma", en tant que musulmans, en tant que peuple, en tant que croyants. »</i></p> <p>L'explication du personnage met en avant le point commun entre les trois religions monothéistes, à savoir l'Islam, le christianisme et le judaïsme. Les trois religions exigent aux femmes le port du voile.</p>
52-53	« Al hidjr », verset 94 ¹⁰⁸ « Annonce à haute voix ce qui t'es ordonné et tourne le dos aux infidèles »	<p><i>Nos ennemis croient que nous sommes tombés dans l'Islam comme on peut tomber dans un gouffre. [...] Les ennemis de l'Islam ne dorment pas et se demandent pourquoi nous, nous ne dormons pas. Les ennemis de l'Islam combattent et se demandent pourquoi nous, nous luttons. Les ennemis de l'Islam se développent, avancent et ne se demandent pas pourquoi nous, nous reculons et restons sous-</i></p>

¹⁰⁸ Dans les récits historiques, il est mentionné que le Prophète prêche secrètement pendant trois ans jusqu'à ce que ce verset lui soit révélé. Allah Tout-Puissant lui a ordonné qu'à partir de ce moment de descendre ce verset, sa *da'wah* devrait être faite ouvertement. Allah lui demande aussi de ne pas se soucier de la moquerie des polythéistes et de ceux qui s'y opposent. Car Dieu promet de le garder du mal de ceux qui s'y opposent. In <http://www.hajij.com/id/the-noble-quran/item/1737-tafsir-al-quran-surat-al-hijr-ayat-90-99->

		<i>développés. Chers croyants, toutes les valeurs qu'ils ont créées pour eux restent à eux. C'est pourquoi, nous devons revenir à l'Islam. C'est notre Dieu qui nous donnera la modernité, la prospérité : ce n'est pas le roumi ni le mécréant. (p. 52)</i>
52	Sourate « El hidjir » verset 89 : « <i>Et dit : c'est moi l'avertisseur qui vient tout mettre au clair. »</i>	<i>Mais nos ennemis ne sont pas que les Juifs et les Chrétiens. Ce sont nos chefs, ce sont ceux qui gouvernent la nation arabe. Parce qu'ils ont perdu la foi en Dieu et croient au micro-ordinateur. [...] Ils ont construit le pays sans s'appuyer sur la « charria ». (p. 52)</i>

Le personnage (émetteur) commence le commentaire du verset 31, sourate *La lumière* par des expressions qui impliquent un auditeur (destinataire) spécifique, les croyants : « Chers frères croyants » (*Les fils de l'amertume*, p. 51). L'émetteur emploie différents procédés pour attirer la connivence des récepteurs. À travers le choix de mots comme « frères ». Ce mot par exemple crée des liens très rapprochés entre les interlocuteurs. Cette « fraternité » place les différents personnages (l'émir Djilali et les auditeurs) dans un cercle de « familiarité ». Ce lien est renforcé grâce à l'emploi du pronom personnel « Nous » et de l'adjectif possessif « notre » qui impliquent de façon directe les interlocuteurs et les intègre dans le même cercle « familial ». L'émetteur (Djilali) veut également pousser les récepteurs à la réflexion, d'où l'emploi des phrases interrogatives :

En quoi notre religion dicte-t-elle quelque chose qui ne soit pas reconnu par les autres livres ? Pourquoi, dès lors nous accuser aujourd'hui d'être sectaires, [...] Comment peut-on être à l'écoute des mécréants sans trahir notre foi ? (*Les fils de l'amertume*, p. 52).

Les questions mettent en évidence un rapport d'opposition entre deux types d'individus, les croyants réunis dans le pronom personnel « nous » (auquel font partie Djilali et les récepteurs) et les mécréants. Aux croyants, Djilali attribue des termes mélioratifs :

« Fidèles, fidélité, conscience, *oumma*¹⁰⁹, peuple », alors qu'aux mécréants, il attribue des termes péjoratifs : « accuser, accabler, se mêler de notre vie ». Le personnage Djilali utilise le mot *Oumma* qui englobe la communauté musulmane sans prendre en considération les appartenances ethniques ou nationales. À cette communauté, il oppose l'autre communauté, les mécréants. La division est basée donc sur le principe religieux.

Dans l'explication du verset 94 de la « sourate *Al hidjir* », le personnage Djilali insiste sur la différence et la division entre les musulmans et les mécréants. Les expressions qui se substituent aux mécréants sont de nature péjorative tels que : « *Nos ennemis* », « *Les ennemis de l'Islam* » qu'il répète trois fois, « *Le roumi* », « *Les infidèles* ». Dans le verset 89 de la même sourate « *El Hidjir* », il identifie clairement les ennemis : « *Juifs, Chrétiens, nos chefs, ce sont ceux qui gouvernent le pays.* »

Le personnage crée un jeu d'opposition entre les verbes liés aux « mécréants » et ceux attribués aux « musulmans » :

Valeur des verbes	« mécréants »	« musulmans »
	<i>Ne dorment pas</i>	<i>Nous ne dormons pas</i>
Combat vs lutte	<i>Combattent</i>	<i>Luttons</i>
Développement vs sous-développement	<i>Sedéveloppent</i>	<i>Nous restons sous-développés</i>
Progression vs recul	<i>Avancent</i>	<i>Nous reculons</i>

L'opposition entre les deux parties est manifeste dans le discours du personnage. Plus loin, il explique les causes du recul qu'ils vivent : « *Si nous en sommes arrivés là, c'est parce que nous avons abandonné notre religion* ». La phrase suppose que les « musulmans » n'aient pas toujours vécu dans ce recul, leur état a donc connu des transformations :

¹⁰⁹Oumma : La communauté des musulmans, l'ensemble des musulmans du monde. (Cette notion marque le dépassement des appartenances tribales et ethniques, puis nationales au profit de l'appartenance religieuse.) in <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/umma/80509>

Sujet 1 (supposé) : (développement)..... Transformation (abandon de la religion)



Sujet 2 (exprimé) : (sous-développement, destruction)

Le personnage insiste dans sa tirade sur les causes des transformations de la société musulmane et qui sont dues à l'abandon de la religion. Pour retrouver l'état initial (Sujet 1), c'est-à-dire le développement, les musulmans devraient revenir à l'Islam. Une deuxième transformation est donc supposée par le personnage :

Sujet 1 (sous-développement, destruction) Transformation (retour à l'Islam)



Sujet 2 (Développement)

C'est ainsi que la religion devient pour le personnage un moyen de transformation vers le positif. La religion est également un outil de conviction utilisé par l'émir Djilali. En effet, le personnage se sert d'un verset coranique pour pousser Farid à agir. Il s'agit de la sourate des « Mécraants » - citée la première fois par le personnage Youcef, p 31. L'enseignement de l'émir Djilali vise des objectifs différents à ceux du Cheikh. Contrairement au discours de ce personnage qui enseigne à Youcef l'interaction avec les autres, celui de l'émir les exclut :

Djilali (à Farid, prêt à faire le serment) : Tu ne connais de frères que dans la foi. Le Coran est ta seule mémoire. Dieu est ton unique origine. Écoute : le pouvoir sur soi est la chose la plus belle et la plus difficile. On renforce son pouvoir par la foi en Dieu. (*Les fils de l'amertume*, p. 53)

Il incite Farid à l'isolement. Le jeune homme doit cependant écarter sa famille et ne croire qu'en une unique origine, celle de Dieu. Le mot qui revient très souvent chez l'émir est « le pouvoir ». La religion, selon l'émir Djilali, donne à la personne le pouvoir de juger les autres. Farid sera, dans ce cas doté de la modalité/pouvoir faire/qui lui donne le droit d'agir sur les autres :

Djilali : Le pouvoir de Dieu, s'il est détourné de sa vérité, tue.

Djilali : Les pouvoirs qui naissent dans le mépris de la religion doivent disparaître.

Djilali : Tout passage d'un niveau de pouvoir à un autre se fait par l'épreuve de la mort, et la mort est entre les mains de Dieu. (*Les fils de l'amertume*, p. 54)

Nous constatons dans le discours du personnage que le mot « pouvoir » est rattaché à celui de « la mort » : « tue, disparaître, la mort. ». La transformation de Farid doit donc se faire par l'épreuve de la mort :

Transformation

Sujet 1 (Farid vendeur clandestin) → (L'apprentissage religieux, assassinat de Youcef)



Sujet 2 (Farid assassin)

Farid passe de sujet 1, vendeur clandestin au sujet 2, assassin. Le passage d'un état à un autre se fait par l'épreuve de la mort. Car le personnage doit tuer son cousin germain Youcef. L'assassinat est justifié par l'émir Djilali comme étant un acte de foi.

L'émir Djilali est un donc Sujet manipulateur¹¹⁰ (en position de destinataire) et Farid un sujet manipulé (destinataire). Avant l'intervention de l'émir Djilali et son enseignement religieux, on peut supposer que Farid n'est doté d'aucun/vouloir faire/ou/devoir faire/. Djilali lui confie une mission :

Djilali : Dans les jours qui suivent, on va te confier une opération. C'est Djamel, que tu connais bien, qui sera ton contact. Il jouit de l'estime et de la confiance du groupe armé. Il est chargé de la mise en place matérielle des opérations. Tu lui dois obéissance aussi. (*Les fils de l'amertume*, p. 54)

Le personnage devient donc le destinataire qui a modifié la compétence modale de Farid qui passe alors de l'absence d'un/vouloir faire/à un/vouloir faire/effectif ou d'un/ne pas devoir faire/à un/devoir faire/Farid se sent désormais disposé et même engagé à l'acte. Cependant, le discours de Djilali inclut un troisième personnage, Djamel. Le schéma devient alors plus complexe :

Destinateur 1 Manipulateur (Djilali) → Destinataire 1 manipulé (Djamel)

Destinateur 2 Manipulateur (Djamel) → Destinataire 2 manipulé (Farid)

¹¹⁰Dans son acception sémiotique- qui exclut tout trait d'ordre psycho-sociologique ou moral- le terme de manipulation désigne tout simplement la relation factitive (= faire faire) selon laquelle un énoncé de faire régit un autre énoncé de faire. COURTES, J. op. cit., p. 109

Nous constatons que les sujets (Destinateur 1 et 2) ne sont pas les mêmes, mais les prédicats sont identiques : il s'agit de faire faire. Le sujet manipulé (Farid) est poussé à la réalisation d'un projet souhaité au départ par le manipulateur ; (D 1 (Djilali) et D 2 (Djamel). Au/pouvoir ne pas faire/qui modalise le plus souvent le destinataire, se trouve ici substituée sa contradictoire : le/ne pas pouvoir ne pas faire/marque l'absence de liberté, définit la position d'obéissance et de soumission, qu'occupe le sujet manipulé.

Dans ce cas, Farid le manipulé est disposé à aller dans le sens imposé par le manipulateur (Djamel et Djilali). Selon Courtés, « En ce cas, il associe à son/ne pas pouvoir ne pas faire/un/vouloir faire/et la manipulation peut être dite alors de type positif : le désir du manipulé se conjoint ainsi à l'obligation qui lui est imposée¹¹¹. » Pour pousser Farid, le manipulé, à agir, le manipulateur D 1 ; Djilali se base sur la séduction :

L'autre possibilité du manipulateur est de faire jouer la dimension cognitive ; la compétence du manipulé est présentée par le manipulateur sous un jour positif ; on parlera alors de flatterie ou, peut-être plus largement, de séduction¹¹².

La volonté du manipulé s'appuie sur les explications, les informations qui lui sont données par le sujet manipulateur. Ainsi Djilali s'appuiera sur le discours religieux pour pousser les manipulés ; Farid et Djamel, à agir. Il s'agit ici d'un type de manipulation appelée la manipulation pragmatique.

Dans *Prophètes sans dieu*, Benaïssa met en scène un auteur et ses personnages qui traitent de la question religieuse. Le dialogue se déroule entre le personnage auteur et les prophètes qu'il a créés :

L'auteur : Bien sûr que je vous ai inventés. Parce que je cherche à comprendre pourquoi on s'entretue pour des religions. Je vous ai inventés pour que vous me disiez à quelle date Dieu a pris les armes. (*Prophètes sans dieu*, p. 28)

Prophètes sans dieu est donc un texte théâtral dans lequel est représentée une scène théâtrale. Il s'agit dans ce cas du théâtre dans le théâtre¹¹³. La manipulation est dans ce

¹¹¹ COURTÉS, J. op. cit., p.110

¹¹² Ibid., p.111

¹¹³ Il s'agit de la « présence à l'intérieur de l'espace scénique d'un autre espace, où prend place une représentation théâtrale. [...] les spectateurs de la salle regardent d'autres spectateurs (qui sont des acteurs) regarder une représentation donnée par d'autres acteurs : figuration en abîme de l'acte théâtral. [...] les spectateurs de la salle voient comme vérité ce que les spectateurs-acteurs voient comme illusion théâtrale. On

texte, différente de celle étudiée dans *Les fils de l'amertume*. La manipulation y est de type cognitif¹¹⁴. Le personnage-auteur pousse les acteurs à faire croire qu'ils sont les prophètes. On peut dire que cette manipulation est double : le personnage auteur écrit un texte aux prophètes-acteurs, là se manifeste la première manipulation/faire faire croire/. Pour que les rôles soient crédibles, les acteurs doivent à leur tour manipuler le spectateur/faire croire/qu'ils sont les prophètes. La formulation symbolique peut être la suivante :

$$F1 \{S1 \longrightarrow F2 \{S2 \longrightarrow (S3 \cap O)\}\}^{115}$$

Le personnage-auteur sujet manipulateur (S1) fait en sorte (F1) que les prophètes-acteurs, sujet manipulé (S2), fassent croire (F2) aux spectateurs (S3) qu'ils sont des prophètes sur scène, (Objet O).

Le personnage-auteur crée les personnages de prophètes, dont les rôles seront ensuite joués par les acteurs, pour comprendre les origines des conflits entre les croyants des trois religions :

Moïse : Justement. Moi, j'essaye de comprendre pourquoi en étant tous les trois fils d'Abraham et en prêchant les mêmes fondements, les mêmes valeurs et les mêmes croyances, nos « croyant », eux, se font la guerre. Partout sur la planète, on s'entretue au nom de notre Dieu. (*Prophètes sans dieu*, p. 11)

Le personnage-auteur occupe la fonction de sujet, Moïse et Jésus, celle d'adjuvant, l'objet de la quête étant la réponse à la question (pourquoi le conflit entre croyants). L'absence scénique du troisième prophète Mahomet pose problème aux autres actants. Sans lui, le débat (entre les religions) ne sera pas complet :

L'auteur : Je n'ai pas l'impression qu'il va venir.

L'auteur : Si. Il a interdit toute représentation humaine, donc forcément la sienne. (*Prophètes sans dieu*, p. 26)

Le personnage-auteur se trouve également incapable de prendre en charge le discours du prophète Mahomet :

[...] **L'auteur** : Si je pouvais l'écrire, je pourrais aussi le jouer. Si je ne le joue pas, c'est parce qu'il ne peut dire que ce que Dieu lui a dit de dire. Écrire un rôle pour Mahomet revient à écrire le Coran. Tu comprends ça ? Et

ne s'étonnera pas si le théâtre dans le théâtre est le lieu de la manifestation de la vérité. », UBERSFELD, A. Les termes clés de l'analyse du théâtre, Le Seuil, 1996, p. 84

¹¹⁴ Courtes définit deux types de manipulation : « Eu égard au statut du second faire (F2), deux cas de figures sont possibles : ou bien F2 est un faire de nature cognitive, et à ce moment-là le /faire faire/ est identifiable à un /faire croire/ ; ou bien le second faire est d'ordre pragmatique ». COURTES, J. op. cit., p. 109

¹¹⁵ Les symboles qui représentent les sujets (manipulateur, manipulé) sont inspirés de Courtes.

pour écrire le Coran, il faut être Dieu. Et comme moi, je ne suis pas le Bon Dieu, tu imagines... (Prophètes sans dieu, p. 41)

L'auteur : [...] on ne fait pas du théâtre avec trahison. Alors on arrête ! (Prophètes sans dieu, p. 47)

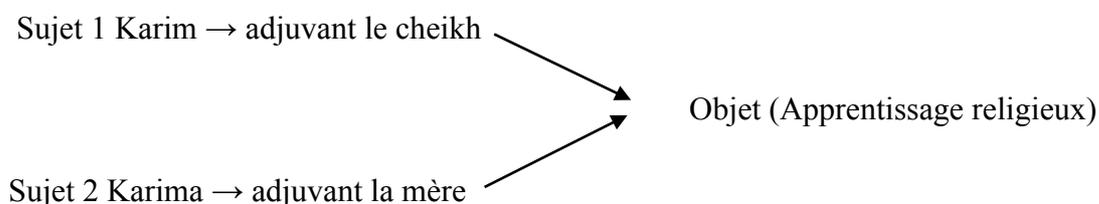
L'impossibilité de représenter le prophète Mahomet met fin à la scène représentée.

Les confessions d'un musulman de mauvaise foi, est une pièce qui s'adresse à un public d'adolescents. Benaïssa met en scène le parcours de vie de Karim et sa sœur jumelle Karima depuis leur naissance jusqu'à l'âge adulte. Les transformations vécues par les deux personnages sont aussi influencées par la religion.

Le texte est divisé en quatre parties : 1. La naissance, 2. L'enfance, 3. L'adolescence enfin 4. Adulte.

Karim et Karima occupent la fonction de sujet ayant pour objet, les réponses à leur curiosité. Leurs questions sont adressées à différents personnages ; le cheikh, le père et la mère. Ceux-là occupent la fonction d'adjuvant, puisqu'ils aident les sujets à trouver des réponses.

Dans son enfance, Karim adresse ses questions souvent au cheikh. Karima quant à elle interroge souvent sa mère. Les actants, dans cette première phase d'apprentissage, changent selon les situations et les personnages, mais ils gardent le même Objet :



Karim : Sidi ! Les femmes, elles ont droit à quatre hommes ?

Le cheikh : Ya pas à dire, tu es monté à l'envers. C'est déjà compliqué pour les hommes d'avoir quatre femmes... (*Les confessions d'un musulman de mauvaise foi*, p. 10)

L'une des questions communes entre les enfants :

Karima : Nous, les femmes, on a droit à quatre hommes ?

La mère : Un homme c'est les emmerdements de quatre ! Donc en épousant un homme, c'est comme si tu en avais épousé quatre. (*Les confessions d'un musulman de mauvaise foi*, p. 11)

À l'adolescence, la religion investit le discours de Karim. Selon le personnage, tout doit être expliqué par la religion, même quand il est en classe dans un cours de math :

Le prof : Karim, avez-vous une définition musulmane de deux droites parallèles ?

Karim : Deux droites parallèles sont deux droites qui ne se rejoignent que si Dieu veut ; et si elles se rejoignent, que Dieu nous en préserve.

(Les confessions d'un musulman de mauvaise foi, p. 28)

L'enfant apporte une nouvelle conception de la religion à laquelle s'oppose le prof. Le discours de ce personnage est investi des sciences :

Le prof : le Dieu des musulmans existe pour les musulmans, le Dieu des juifs existe pour les juifs, le Dieu des chrétiens existe pour les chrétiens. Chacun de nous a le droit de croire au Dieu qu'il veut, mais nous devons tous avoir la même définition de la droite et de l'oblique. C'est grâce à la science que nous construisons des églises, des mosquées, des synagogues qui tiennent debout. La science est dans la construction des bâtiments et Dieu est dedans.

Karim : Dieu, c'est la science aussi, Monsieur ! Et la science est dans la religion de Dieu ! *(Les confessions d'un musulman de mauvaise foi, p. 28)*

Il y a opposition entre les deux discours et chacun des deux personnages tente de convaincre l'autre du bien-fondé de sa conception :

Personnage	Thèse	Argument	Exemple
Le prof	<i>Nous devons tous avoir la même définition de la droite et de l'oblique</i>	La science est dans la construction des bâtiments et Dieu est dedans.	Construction des églises, des mosquées et de synagogues.
Karim	<i>Dieu c'est la science et la science est dans la religion de Dieu</i>	Définition musulmane des termes de géométrie	L'oblique : <i>c'est tout ce qui sort du droit chemin.</i> La perpendiculaire : <i>c'est tout ce qui descend droit de chez le Bon Dieu.</i> (p. 27)

Remarquons que Karim présente sa thèse comme si c'était une vérité générale. Ses arguments sont tirés de sa conception de la vie. Alors que la thèse du prof porte une

certaine subjectivité à travers le pronom personnel « Nous ». Ses exemples sont inspirés de la vie religieuse, il cite les lieux de prière. Nous lisons une autre opposition dans le texte entre le discours religieux de Karim et celui de la voix off autour de sa relation avec Micheline. Invité chez elle, Karim se trouve en face d'interdits multiples :

Karim : [...] Une table dressée par un ange chrétien sur laquelle règne le diable des musulmans ! Tout m'est interdit, et au bout des interdits : elle, Micheline, nue, en chair, comme une étoile polaire dans la nuit de ma reddition jusqu'à l'aube de ma perdition ; et je n'ai ni droit, ni permission. Dieu ! Quelle direction doit prendre ma foi ?

Voix off : Celle de ta religion.

Karim : Dieu ! Tu veux que je me sauve comme un lâche devant le diable, ou tu veux que je me confronte à lui ? Demain, tu verras, tu seras fier de moi !

La voix off : S'abstenir de commettre des péchés, c'est cela le courage. (*Les confessions d'un musulman de mauvaise foi*, p. 37)

Se pose le problème de ce qui est interdit et ce qui est permis. Le personnage Micheline est au cœur du conflit entre les actants :

Le sujet (Karim) → Objet (Micheline)



Opposant (La voix off)

La voix off parle de Micheline en termes péjoratifs : elle la qualifie de *péché*, la relation avec elle est donc interdite. Karim, par contre, parle de beauté : « *étoile polaire* », de courage : « *Tu veux que je me sauve comme un lâche devant le diable ?* », de fierté : « *tu seras fier de moi* »

Plus loin dans le texte, il tente d'attirer la sympathie de la voix off, en lui dressant le portrait physique de Micheline : « Moi, je vois la couleur de ses yeux, la splendeur de ses cheveux, la fermeté de ses seins, son odeur et son parfum...et je perds tous mes moyens. » (*Les confessions d'un musulman de mauvaise foi*, p. 40)

Le personnage dresse le portrait physique de Micheline pour séduire la voix off et la pousser à changer son opinion. Karim agit ainsi en manipulateur qui veut changer la modalité de l'opposant (la voix off) en un/ne pas vouloir croire/à un/vouloir croire/, or le manipulé (la voix off) maintient sa modalité. La manipulation se pratique dans les deux directions, c'est-à-dire que Karim n'est pas l'unique personnage manipulateur, car la voix off essaie à son tour de manipuler le personnage. Chacune des deux forces se base sur le

discours religieux pour y arriver. Pour la voix off, la relation avec Micheline est un péché. Pour Karim, Micheline est « une nouveauté dans [sa] vie » (p. 40)

Adulte, Karim a une autre conception de la religion, il prend une décision qui modifie le cours de sa vie :

Karim : [...] Nos aînés pensaient qu'en gonflant l'image de Dieu, ils allaient grandir la religion. Pour nous faire peur, ils nous ont enseigné le contraire de la croyance, ce qui nous pousse, à tout instant, à redéfinir notre identité religieuse et à revisiter l'espace et le contenu de notre foi.

Le droit chemin est une série d'interrogations qui trouvent leurs réponses dans le Livre. Mais quand la vie m'interroge et que le Livre ne répond pas, je perds le sens de la prière [...] je me retrouve seul.

Naturellement et humainement, j'ai dû mettre ma foi en la vie pour sauver ma vie. [...] J'ai compris que tout devait s'exercer par ma volonté, à partir de mon désir. C'est peut-être cela être athée. (*Les confessions d'un musulman de mauvaise foi*, p. 47)

Le sujet passe diverses transformations. État 1 (enfant étant conditionné par la religion) à un État 2 (adolescent qui essaie de marier religion et plaisir à travers sa relation avec Micheline) à un état 3, final, (adulte qui décide de vivre sans chercher des réponses dans le Livre) :

État 1 enfant croyant → T 1 (transformation après la rencontre de Micheline) → État 2 Croyant qui découvre les plaisirs de l'amour → T 2 (assassinat au nom de Dieu) → Etat 3 adulte athée. Le parcours du personnage explique les origines de ses transformations.

2.3. La place de la femme dans le théâtre de Benaïssa

Dans ses textes, Benaïssa met en scène des femmes en conflit contre d'autres femmes ou contre les hommes. Dans *Au-delà du voile*, il s'agit d'un conflit de générations entre l'aînée, une femme soumise et la cadette qui se bat pour sa liberté de penser et d'agir. Le problème de la pièce tourne autour du port du voile. Nous verrons alors différentes conceptions de cet accessoire :

L'aînée : Mon mari m'a demandé de porter le hidjab. « Il te protégera des agressions ! » qu'il me dit. Ça veut dire quoi ? Qu'il ne peut plus me protéger ? Ou alors, que moi je ne sais plus défendre ?

L'aînée : [...] Le hidjab ne m'a protégé de rien. Ce matin au marché, un voleur m'a piqué mon porte-monnaie. De la poche même du hidjab ! Depuis quand viole-t-on un hidjab ? (*Au-delà du voile*, p. 1)

L'ainée emploie le mot « hidjab »¹¹⁶, elle reprend le discours de son mari qui, lui, considère le voile « *Hidjab* » comme une protection contre les agressions. À ce discours s'oppose celui du personnage en question. Elle fait le récit de son expérience au « marché » pour prouver le contraire. Le hidjab ne l'a pas protégée des agressions. La cadette, a une autre conception du voile, en particulier, s'il est imposé :

La cadette : Le hidjab, imposé par la force et la violence, est une humiliation. Et « enferment » a été toujours le contraire de liberté dans mon dictionnaire. (*Au-delà du voile*, p. 7)

Le hidjab est imposé par le frère, c'est pourquoi il a pour substitut l'enferment. Nous avons, dans le texte, un premier conflit contre le frère et la cadette. Or l'actant frère est absent scéniquement. Son discours est pris en charge par la sœur aînée. Ce qui va créer un second conflit entre l'ainée et la cadette :

L'ainée : Ça suffit ! D'ailleurs, j'en ai assez de vous deux... En plus de tous mes problèmes, je dois encore arbitrer vos disputes qui n'en finissent pas... Calmez-vous et laissez-moi en paix !

L'ainée occupe la fonction d'arbitre, puisqu'elle essaie de gérer le conflit entre sa sœur la cadette et son frère, en la convaincant d'obéir à son frère :

L'ainée : [...] En fait, le hidjab est une protection et non une humiliation. (*Au-delà du voile*, p. 7)

L'ainée : Ton frère est ton frère, tu dois lui obéir sans discussion. (*Au-delà du voile*, p. 8)

L'ainée : Si tu veux connaître la bénédiction de Dieu, tu n'as qu'à te soumettre à ton frère et lui obéir. (*Au-delà du voile*, p. 12)

L'ainée : Justement, Dieu te dicte de te soumettre à ton frère. (*Au-delà du voile*, p. 12)

L'ainée : C'est Dieu qui t'a mise sous la tutelle de ton frère... Si tu discutes ton frère, c'est comme si tu discutais Dieu. (*Au-delà du voile*, p. 13)

L'ainée : [...] Ton frère t'a ordonné de te voiler, voile-toi et n'en parlons plus. (*Au-delà du voile*, p. 14)

L'ainée : Réalise la volonté de ton frère, montre-toi des nôtres. (*Au-delà du voile*, p. 15)

Ce qui distingue le discours du personnage, c'est la prédominance de mots qui renvoient à la soumission, à l'obéissance au frère. Les verbes attachés au personnage du frère lui confèrent un statut de supériorité, la femme se place volontairement au rang inférieur. En respectant cette logique, la sœur aînée et le frère se mettent dans la même catégorie, contrairement à la cadette qui est exclue, le hidjab devrait l'y inclure.

¹¹⁶ Terme en langue arabe qui désigne le voile selon l'exigence de la religion.

Dans ce cas, l'ainée est aussi un sujet manipulateur qui tente de faire changer la modalité de la cadette de/ne pas vouloir faire/à un/vouloir faire/. La cadette est donc le sujet manipulé. Nous avons dans ce texte une double manipulation. La première a pour sujet manipulateur le frère qui a poussé l'ainée (sujet manipulé) à agir à sa place, il est doté de la modalité/faire faire/. La deuxième est entre l'ainée et la cadette. Le frère, en dépit de son absence scénique a pour fonction du destinataire, c'est lui qui exige le port du voile. Mais il ne peut réaliser en personne la quête, il demande alors à l'ainée d'agir à sa place, ce qui fera d'elle un sujet. L'objet étant : la cadette doit porter le hidjab. Le personnage de la cadette est aussi l'opposant, puisqu'elle refuse de le porter. Chacun des personnages tente de convaincre l'autre que sa conception est la meilleure.

La cadette : Tu as raison, ce n'est pas uniquement une affaire de hidjab. C'est une question de liberté et de tolérance : je veux décider librement de mes actes. (*Au-delà du voile*, p. 25)

Au de-là de la question du voile, se pose un autre problème dans le texte. Celui de la liberté de la femme défendue par le personnage de la sœur cadette, et dont le discours s'oppose à celui de sa sœur. L'ainée représente la femme traditionnelle chargée de s'occuper de sa maison et de son mari. Elle substitue à la femme des mots péjoratifs :

Vision de la femme	L'ainée	Valeur de la femme	La cadette
Silence Supériorité de l'homme vs infériorité de la femme.	« <i>Nous les femmes, on ne fait que ça, ... se taire...</i> » (p. 2) « <i>L'homme hurle, la femme se tait</i> » (p. 7)	L'oubli,	« <i>Nssa : ce qui veut dire oublier.</i> ,
Elle n'a pas le choix	<i>D'abord, tu n'as pas le choix</i> (p. 4)	vie amer	<i>Mra, veut dire amer,</i>
Soumission, obéissance	« <i>Si tu veux connaître la bénédiction de Dieu,</i>	être entassée	<i>Aram, signifie tas</i>

	<i>tu n'as qu'à te soumettre à ton frère et lui obéir.</i> ” (p 12)		
Défaut	<i>Tu es femme : premier défaut. Tu es célibataire : deuxième défaut. Tu es instruite : troisième défaut coefficient 5. Tu ne te laisses pas faire : quatrième défaut coefficient 10. Avec tous ces défauts, qui va lire ta demande de logement ?</i> (pp. 6-7)	considérée comme une traîtresse	<i>Khaounia, qui vient du mot khiana- traîtrise.</i>

Pour dénoncer la vision négative portée sur la femme, la cadette se lance dans un jeu de mots où elle substitue au mot “femme” quatre mots synonymes en langue arabe. Auxquels l’ainée oppose d’autres mots qui se lient à l’homme :

L’ainée : Et dire que nous les gratifions des plus belles nominations : excellence, majesté, maître de maison, Dagdoug, Bahbouh. (*Au-delà du voile*, p. 17)

Ces noms valorisent et glorifient l’homme. C’est contre cette séparation que se bat la femme dans le texte. Cette dernière, traditionnelle soit-elle ou émancipée, ne désire qu’une chose, vivre en harmonie avec l’homme. L’ainée a choisi la soumission pour atteindre cet objectif, l’autre, la cadette, a choisi en revanche la révolte en exprimant sa volonté d’être libre d’agir et de penser. Dans son discours, la cadette s’exprime souvent au pluriel, en employant le pronom personnel “nous”, ce qui démontre que son discours n’est pas individuel, mais collectif, il englobe toutes les femmes et les hommes aussi. Elle ne parle

pas non plus que de ses problèmes de jeune fille révoltée, mais elle aborde en plus des sujets d'actualité, qui s'inscrivent dans l'histoire et dans la politique.

La cadette : Si ! Mais il faudrait une autre définition de notre algérianité, une autre façon de voir l'instruction.

La cadette : Je suis Algérienne, mais réduite à l'impuissance. Nous allons vers la catastrophe et on ne peut rien faire... (*Au-delà du voile*, p. 4)

Slimane Benaïssa reconnaît la parole de la femme dans la construction identitaire de la société algérienne. Le personnage de l'ainée représente la femme soumise, mais elle arrive enfin à se rendre compte de l'absurdité de sa propre situation, elle décide même de se relever contre la situation en renvoyant son frère de la maison. Le frère devient par conséquent un personnage absent dans le discours de sa sœur aînée. Cette absence physique et discursive constituera la libération de la femme de la tutelle masculine. Elle sera désormais responsable de son propre corps et de son discours.

Dans *Marianne et le marabout*, publié en 1995, la femme est aussi soumise aux vicissitudes de la vie et aux caprices de l'homme. La pièce s'ouvre sur une scène où l'on découvre une femme africaine noire s'occupant de ses tâches ménagères. Tout au long du texte, nous découvrons que cette mère est l'image de la femme réduite au silence, face à un mari autoritaire. Elle ne prend la parole qu'à la fin de la pièce dans deux longues tirades pour expliquer à ses enfants les agissements de son mari, son état d'âme et surtout son obsession du retour au pays. Mais ce personnage, même sans parole, joue un rôle très important dans le texte. Elle se considère comme :

La première des ancêtres. D'ailleurs, j'aurai payé assez cher pour être une ancêtre de banlieue... je me demande parfois si les nôtres, là-bas, ont réellement payé un tel prix pour être 'ancêtre'." (*Marianne et le marabout*, p. 39).

Cette femme représente l'idée de l'ouverture spatiale : arrivée en France, elle ne vit pas ce voyage comme un exil, elle assume son choix de son nouvel espace pour avancer et assurer son futur, sans oublier son origine. C'est ce qu'elle essaie d'enseigner à ses enfants :

La mère : Mes enfants, je vous dis : je ne retourne pas au pays. Les marabouts voyagent, mais la République ne supporte pas les voyages. (*Marianne et le marabout*, p. 41)

Le silence de cette femme et sa soumission émanent de sa sagesse, de sa conscience de ce que vit son mari, obsédé par le retour au pays, et de ce que vivent ses enfants nés dans la banlieue française. Les personnages quittent la scène après ses paroles laissant le père seul.

Dans *Les fils de l'amertume*, nous avons deux types de femmes, l'une analphabète et l'autre instruite. La première est représentée par les mères de Youcef le journaliste et celle de Farid le terroriste. La seconde catégorie est représentée par la femme de Youcef. Instruite ou non, la femme est aussi soumise dans ce texte, elles se réduisent au silence, à cause de l'éducation qu'elles ont eue. Jeunes on leur a appris « à aimer la terre, la patrie, la cuisine, les tâches domestiques. » (*Les fils de l'amertume*, p. 58), Mais personne ne leur a appris à aimer un homme. Elles apprennent seules cet amour. Comme l'annonce Hassina.

Hassina : Je ne comprends pas que cela me dépasse autant. Sans les hommes, je ne peux rien. Avec eux, je peux peu de choses. Je veux reconstituer en moi la force d'aimer, parce que je suis femme. Ils ont brisé l'amour en moi, et sans amour je ne suis ni mère, ni femme, ni être humain. On nous respecte tant que mère parce qu'on n'est plus femme. C'est tant que femme que je veux être respectée. (*Les fils de l'amertume*, p. 58)

Le discours de Hassina met en évidence l'effacement du statut de la femme qui s'efface dès qu'elle devient une mère, en dehors de cette fonction, elle est un objet sexuel que l'homme peut remplacer facilement, ou qui se limite à la reproduction, ou elle est une femme de ménage qui a pour fonction de s'occuper de toutes les tâches ménagères. C'est grâce à sa soumission qu'elle arrive à supporter l'homme et ses caprices, comme le déclare la mère de Karim et Karima, dans *Les confessions d'un musulman de mauvaise foi* :

La mère : Notre mariage est réussi parce que tu as trouvé en moi l'esclave qu'il te fallait. (*Les confessions d'un musulman de mauvaise foi*, p. 23)

Cette femme, analphabète et soumise, refuse que sa fille ait le même sort, c'est pourquoi elle décide de se rebeller contre son mari pour que Karima poursuive ses études :

Karima : Ma mère m'a défendue face à mon père ; grâce à elle, je suis devenue médecin. La vie m'a appris que je dois toujours me défendre face aux hommes. Tant que la foi m'aidera à me reconstituer, je serai croyante... (*Les confessions d'un musulman de mauvaise foi*, p. 47)

La femme est en lutte permanente contre un homme autoritaire, voire agressif. Benaïssa a écrit une autre pièce consacrée aux femmes battues, *Un homme ordinaire pour quatre femmes particulières*. Avant de réaliser ce projet, il a dû leur rendre visite, en janvier 1994, au Centre d'hébergement pour femmes de Nîmes où « il a rencontré des

femmes en exil de la violence¹¹⁷ », écrit Madeleine Guillaume. Après trente heures d'enregistrement, l'auteur a la structure de la pièce qui se dégageait du discours de ces femmes qui décrivaient un homme singulier. Mais la belle image de cet homme disparaît dès qu'elles demandent un enfant. « Cet homme singulier se transformait à leurs yeux en l'Homme. Elles en parlaient dans les mêmes termes. Il devenait le même pour toutes¹¹⁸. » L'installation de la violence dans ces couples coïncide généralement avec l'annonce d'une grossesse. L'auteur annonce : « il me semblait alors qu'elles me parlaient du même homme¹¹⁹. » Les quatre femmes de la pièce commencent par raconter leur rencontre avec l'homme particulier, en s'adressant directement au public comme si elles avaient besoin de le prendre à témoin. Chaque femme exprime ouvertement son désir d'être aimée et respectée en tant que femme. Or leur déception est immense, elles vivent constamment dans la peur et elles ne sont pas appréciées par leur mari. L'amour, le mot magique tomba vite dans les oubliettes. Dans le texte, Benaïssa met en scène les différentes représentations de cette sensation :

L'homme : L'amour, c'est comme une paire de godasses. Quand c'est neuf, tout tient droit. Quand ça vieillit, tu marches tordu. (*Un homme ordinaire pour quatre femmes particulières*, p. 29)

La femme, dans ce texte, est faite pour satisfaire les besoins de l'homme. Pour Antoinette, l'africaine mariée à un Français, elle est « là pour faire rentrer de l'argent et entretenir la maison... » (*Un homme ordinaire pour quatre femmes particulières*, p. 26). Cette dernière est considérée comme une marchandise contre laquelle il a payé une somme d'argent. Quant à la Marocaine, elle se trouve après son mariage à un immigré, privée de tous les droits, sa liberté est limitée : « Les papiers, c'est moi...tu ne bouges qu'avec moi ! » (*Un homme ordinaire pour quatre femmes particulières*, p. 27). La représentation de la femme est proche à l'animal. L'homme se confie à sa mère, qui se trouvait dans un cercueil en verre :

L'homme : ... Moi, j'aime les chats, les chiens, les chevaux... Tu me connais maman ! Alors comment expliques-tu que je n'arrive pas à aimer une femme jusqu'au bout ?... Je n'ai plus confiance, elles puent la trahison. [...] Et quand je rentre, je ne supporte pas les voir boudier dans leur coin, les

¹¹⁷ GUILLAUME, M., cité par AFFOLTER, I. in, « Un écrivain peu ordinaire », *Un homme ordinaire pour quatre femmes particulières*, Lansman, 1997, p. 5.

AFFOLTER, Isabelle est la responsable du centre d'hébergement dans lequel hébergent les femmes victimes de violence et que l'auteur Slimane Benaïssa a interviewées avant d'écrire ce texte.

¹¹⁸ AFFOLTER, I. op., cit., p. 6.

¹¹⁹ BENAÏSSA, S. « A propos de la structure de la pièce », in *Un homme ordinaire pour quatre femmes particulières*, op. cit. p. 10.

oreilles rabattues, pitoyables comme des chiennes. (*Un homme ordinaire pour quatre femmes particulières*, p. 25)

La soumission de la femme s'explique par différentes raisons. Antoinette, l'Africaine l'explique par le destin : « C'est ma faute... je n'ai pas allumé de cierges à Notre Dame de Paris... je n'ai pas tenu ma promesse. Normal que mon futur mari ne tienne pas les siennes ! » (*Un homme ordinaire pour quatre femmes particulières*, p. 24)

Fatiha la Marocaine, étant, loin de sa famille, sans papiers, a peur d'être expulsée du pays : « Je suis loin de ma famille. Chaque fois que je vois un policier, j'ai l'impression que l'enfant va tomber de mon ventre tellement que j'ai peur... » (*Un homme ordinaire pour quatre femmes particulières*, p. 27) L'existence clandestine de cette femme engendre des problèmes liés à son identité : « Tu n'as pas le droit de me laisser sans papiers. Je n'existe plus là-bas ; je n'existe pas ici. Si ça continue, je n'existerai même pas aux yeux de mon fils. » (*Un homme ordinaire pour quatre femmes particulières*, p. 27)

Alice, l'étudiante en psychologie, se trouve obligée de se soumettre parce qu'elle n'a plus personne dans sa vie : « Ma mère ne sait pas ce que je vis ; j'ai disparu de la maison comme un papillon qui vole d'une fleur à l'autre et qui s'éloigne. » (*Un homme ordinaire pour quatre femmes particulières*, p. 39) C'est la solitude qui nourrit la peur de cette femme.

Le dernier personnage féminin de la pièce, Denise, atteinte du Sida, est soumise par désespoir : « C'est vrai que je rêve d'un enfant, surtout s'il pouvait réussir à passer la barrière sans encombre, négatif. Ça me donnerait une envie de vivre. Le SIDA, c'est la mort ; un enfant, c'est la vie. » (*Un homme ordinaire pour quatre femmes particulières*, p. 41)

La soumission trouve donc diverses explications qui fonctionnent comme des justifications aux différents personnages féminins. Mais ces justifications avancées mettent en avant et dénoncent, en même temps, la violence, morale ou physique, qu'elles subissent. Contre cette soumission à l'homme ordinaire, violent et agressif, ces femmes décident enfin de prendre la parole et de se battre pour obtenir leur droit à la liberté et leur dignité. À la fin du texte chaque femme s'adresse à une force judiciaire qui les aidera à prendre le contrôle de leur vie. Ces récits de femmes présentés dans de longues tirades est une façon de lutter contre l'injustice.

Dans cette pièce, Benaïssa met en avant le discours de la femme. Les personnages féminins parlent de l'homme, mais en évoquant aussi leur propre mère. L'homme, lui aussi parle de la femme, il parle à la femme, à son épouse et à sa mère, même si cette dernière paraît sur scène dans un cercueil en verre. Morte ou vivante, la femme tient une grande place dans les écrits du dramaturge, il le précise bien en introduction à son texte :

Femme

Je ne me perdrai pas à dire ce que les femmes furent pour moi. Non pas par indigence, mais par prudence. Mais ce qu'il y a de sûr, c'est que chaque fois que j'ai été censuré, c'est par des hommes. Et si aujourd'hui, en tant qu'intellectuel et artiste algérien, je suis menacé de mort, c'est encore et toujours par des hommes... J'aime l'autre genre, et j'essaye de l'assumer¹²⁰.

L'auteur d'*Un homme ordinaire pour quatre femmes particulières* dénonce à travers son texte l'injustice que les hommes font subir aux deux genres, la femme, en la considérant comme un être inférieur, ainsi qu'aux hommes. L'auteur se prend pour témoin et victime de cette injustice quand il déclare dans l'introduction à son texte être censuré voire menacé par les hommes. Les femmes (mère ou épouse...), en revanche représentent un refuge, un lieu de sûreté.

¹²⁰ BENAÏSSA, S. « En guise d'introduction », *Un homme ordinaire pour quatre femmes particulières*, Lansman, 1997, p. 7.

Nous avons tenté de démontrer dans le deuxième chapitre l'inscription de l'Histoire et de la religion dans les textes de Benaïssa. Les thèmes interrogés sont importants dans la conception des textes, puisque l'écrivain n'a jamais cessé de parler de l'Algérien, qu'il soit dans l'immigration ou dans son pays natal.

L'écrivain ne fait pas un théâtre documentaire, d'où l'inutilité de présenter les événements historiques complets ou en suivant un ordre chronologique précis. L'Histoire n'est qu'un prétexte pour dénoncer des problèmes du quotidien. Elle est reprise comme un arrière-plan pour expliquer ou justifier un événement, voire une façon de voir le monde, de l'époque contemporaine. Le retour au passé est donc une façon pour les personnages (ainsi que l'auteur) d'analyser des événements du présent.

La religion est, elle aussi, évoquée dans les textes pour dénoncer des comportements violents, agressifs que les responsables (de ces actes) renvoient à une explication religieuse. L'analyse du discours des personnages, nous a permis de découvrir deux discours, celui du manipulateur qui pousse à agir et celui du manipulé. Celui-ci est convaincu du pouvoir du premier.

Benaïssa parle, dans ses textes, de la femme. Le discours du personnage féminin met en évidence des violences physiques, verbales ou morales qu'elle subit. Sa prise de parole ne la place pas dans la case des victimes, puisqu'elle le fait pour raconter cette violence et surtout défendre son point de vue. Tantôt soumise, tantôt égale à l'homme, elle aspire à la liberté d'expression et à l'indépendance.

Enfin, dans ses textes, Benaïssa insiste sur l'importance de la femme dans sa vie.

CHAPITRE III :
STRUCTURES
DRAMATIQUES

Le théâtre contemporain respecte certains codes, les siens. Ils sont très différents, voire des fois opposés à ceux du théâtre classique. La structure du théâtre contemporain renvoie à l'état d'âme du dramaturge, des acteurs et du public en général. Les auteurs et les metteurs en scène préparent, depuis les années 80 environ à une révolution dramaturgique qui se manifeste à travers des remises en question, « les uns en abandonnant peu à peu l'unité d'action, que Musset avait déjà sérieusement entamée, et la conception illusionniste de la scène, les autres en transformant l'espace théâtral. »¹²¹

Benaïssa subvertit, lui aussi, ces règles classiques, en mettant en scène des personnages perdus dans un monde qui ne les contient plus, dans un espace-temps qui dépasse, parfois, la réalité de ces mêmes personnages. Cette déstructuration de l'espace, du temps et aussi du langage dans le théâtre de Benaïssa, qui devient une forme de représentation de la réalité.

Dans ce chapitre, nous tenterons de donner à lire la structure, différente et « détraquée » du théâtre de Benaïssa. L'étude des personnages nous permettra de découvrir la nature des individus mis en scène, à travers leur discours, nous aurons à lire leurs propres caractères qui seront à même à justifier ou expliquer leurs actions, nous aurons également à découvrir leur conception de la vie, de la réalité.

¹²¹ HUBERT, M.-C., *Le théâtre*, Armand Colin, Paris, 1998, p. 140.

3.1. Fonctions du titre

D'après Macherey, « Il est toujours plus ou moins énigmatique, ne se détachant pas du contexte social, il permet de formuler des hypothèses de lecture qui seront vérifiées lors de la lecture¹²². »

Le premier repère offert au lecteur d'un texte quelconque est le titre. Même si ce dernier paraît superficiel, il est important de l'étudier et de le comprendre. Le titre instaure chez le lecteur ou le spectateur une « attente », tantôt déçue, tantôt satisfaite. Pour certains auteurs, le titre peut devenir primordial comme il est attesté dans cette note du *traité du mélodrame* (1817) : « Pour faire un bon mélodrame, il faut premièrement choisir un titre. Il faut ensuite adapter à ce titre un sujet quelconque¹²³. » Le titre d'une œuvre a une triple fonction : il permet d'identifier une œuvre, d'informer sur son contenu ou d'une manière ou d'une autre d'attirer l'attention du public. On peut classer les titres du corpus selon les trois fonctions.

3.1.1. L'identification : *Marianne et le marabout*

Le titre a une fonction d'identification, car il est fait du prénom d'un personnage hyponyme Marianne et le marabout. Ils font partie des personnages principaux du texte.

Marianne est un personnage allégorique représentant la République française. Il est associé au drapeau tricolore, à la Marseillaise et à la devise « Liberté, égalité, fraternité ». Le nom de Marianne fut proposé par l'Abbé Grégoire le 25 septembre 1792, l'année de l'apparition des bustes du personnage inspirés d'une femme forte, féconde et guerrière à la fois.

Le personnage se présente ainsi :

Marianne : Tu sais, moi aussi j'ai mes douleurs entant que république !
Tous les matins, je m'assure que la démocratie est toujours démocratique.
Tous les matins, je veille à ce que la république soit toujours république. [...]
Je ne suis pas un mythe éternel, je suis un symbole d'une dynamique
quotidienne. (p. 27)

Pour le nom de Marabout, le dictionnaire Encarta nous propose plusieurs significations dans des domaines différents :

¹²² ZEGHNOUF, C. *L'inscription de la mémoire collective dans « Les fils de l'amertume » de Slimane Benaisa*, Mémoire de magister soutenu à l'université de Constantine, en 2008, dirigé par Farida Logbi, p. 84.

¹²³ PRUNER, M. *L'Analyse du texte de théâtre*, NATHAN\ VUEF, Paris, 2003, p. 8

- *Dans la religion musulmane : religieux qui enseigne le coran et fait son exégèse. Il est aussi un « lieu » : Tombeau dans lequel repose un ermite musulman vénéré.*
- *En Afrique, le terme a un autre sens, il serait un médecin ou sorcier africains auxquels on attribue des pouvoirs magiques.*

Dans le texte, Kader est présenté ainsi dans la didascalie : « Kader... habillé d'un Boubou¹²⁴, avec un chapelet au bout des doigts. Les mains levées au ciel, il harangue les habitants de la cité comme un marchand de chiffons. » (*Marianne et le marabout*, p. 14)

La présentation du personnage est ironique. Son costume, son accessoire et son comportement renvoient à la signification d'homme religieux, mais la comparaison est péjorative et elle le rabaisse.

Le personnage se présente comme aussi comme un religieux au service des passants :

Kader : Qui veut apaiser sa conscience ?

Je dis mais ne bavarde pas.

Celui qui a perdu son âme

Reconnaîtra le droit chemin.

Je suis le Marabout Kader. (*Marianne et le marabout*, p. 14)

À partir du titre et des deux noms nous découvrons deux mondes et traditions de cultures différentes. Le premier monde est européen, républicain, plus exactement un français représenté par le personnage féminin, Marianne, qui est supposé être forte et courageuse. Le second est celui de l'Afrique, représenté par le personnage Kader le marabout qui joue le rôle du religieux.

Il serait aussi intéressant de définir le type de relation qui lie ces deux personnages. La présence d'une conjonction de coordination « et » suppose en premier lieu une relation d'entente entre les individus. Nous allons essayer, plus tard, de lever le voile sur le type de ces personnages et de traiter la relation qui les lie.

3.1.2. Titre attractif

Le titre peut avoir aussi une fonction attractive, comme dans les titres *Au-delà du voile*, *Les fils de l'amertume*, *Prophètes sans dieu*, *L'avenir oublié* et *Mémoires à la dérive*. Pour attirer l'attention du lecteur, l'auteur choisit un titre qui joue sur son ambiguïté

¹²⁴ Grande tunique flottante, portée comme vêtement de dessus par les Noirs d'Afrique. In <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/boubou/10358?q=boubou#10233>

métaphorique, sans donner le moindre détail ou indice sur le type des personnages ou des actions de l'histoire. Slimane Benaïssa attise la curiosité du lecteur et l'oblige ainsi à se poser des questions et à suivre le cheminement de l'histoire, vue sur scène, ou lue pour la comprendre.

L'interprétation littérale du titre et du texte même serait possible, mais ne saurait à elle seule rendre compte de la portée de l'œuvre.

3.1.3. Titre informatif

Quelques titres de Benaïssa nous donnent par contre une idée un peu claire sur le contenu de l'histoire. Comme *Le conseil de discipline*, *Un homme ordinaire pour quatre femmes particulières* et *Les confessions d'un musulman de mauvaise foi*. Ces titres nous transmettent des informations qui peuvent aider le lecteur à avoir une idée préconçue sur la thématique de l'action, l'auteur nous informe dès le début du sujet traité dans les pièces.

3.2. Scènes d'Exposition

Les scènes d'exposition ouvrent les pièces en annonçant et définissant le cadre scénique. Elles apportent les informations indispensables pour situer l'action, identifier les personnages, et reconnaître le conflit. La scène d'exposition est comparable à l'incipit d'un roman. Une bonne exposition dans la dramaturgie classique « doit instruire du sujet et de ses principales circonstances, du lieu de la scène et même de l'heure où commence l'action, du nom, de l'état, du caractère et des intérêts de tous les principaux antagonistes¹²⁵. »

Une bonne exposition doit être entière, courte, claire, intéressante et vraisemblable. Il s'agit en général de la première scène, mais l'exposition s'étale souvent sur plusieurs séquences. Dans certains cas, l'exposition peut être légèrement retardée et intervenir à la scène 2. Elle est étroitement tributaire du genre de la pièce. On distingue quatre types d'expositions :

- Le monologue du héros : Malgré la critique du siècle classique qui condamne ce procédé, la tragédie utilise souvent le monologue du héros dans la scène d'exposition. En revanche, la farce et la comédie y ont recours sans difficulté, le monologue étant source de rire.

¹²⁵ PRUNER, M. *Approche du texte théâtral*, op. cit. p 30

- Le dialogue entre un héros et un confident : Un des personnages principaux expose la situation à un personnage secondaire, d'un rang social inférieur, avec qui il entretient des relations d'amitié. Dans la comédie, servante ou valet jouent ce rôle de confident.
- Le dialogue entre deux personnages secondaires : Deux confidents, deux domestiques, servante et valet, présentent la situation de leurs maîtres. Plus vraisemblable, cette exposition permet de nouer une intrigue entre les personnages secondaires, en contrepoint de l'action principale.
- Le dialogue entre deux héros : Qu'ils s'affrontent ou se déclarent leur amour, les deux héros, à travers leur dialogue, instruisent le spectateur de la situation, se communiquent l'un à l'autre des informations nouvelles.

Les conversations entre les personnages ou héros, voire même le monologue qui peut se présenter sous forme d'une longue narration, s'échangent des informations que l'un des interlocuteurs ne connaît pas. Dans ce cas, l'exposition est appelée par Michel Pruner, *statique*. Elle peut aussi être *dynamique*, quand « les informations sont transmises en action. Il peut s'agir d'un conflit engagé avant le lever du rideau, qui oppose les protagonistes¹²⁶. »

L'une des fonctions de l'exposition est de présenter les personnages. Les textes du corpus s'en acquittent, chacun selon son genre et son esthétique qui privilégie l'illusion ou exhibe la convention théâtrale. Nous allons confronter les textes à partir des points suivants :

1. Quels sont les personnages présents en scène ?
2. Quel est le mode de présentation des personnages ?
3. Le personnage principal est-il présent ou évoqué ?

Dans *Au-delà du voile*, l'exposition est prise en charge dès le début du texte, par le premier personnage central présent sur scène. Dans un monologue, il raconte sa journée, ses problèmes et évoque surtout le thème principal du texte, celui du « hidjab », du voile :

L'ainée : Le hidjab ne m'a protégé de rien. Ce matin au marché, un voleur m'a piqué mon porte-monnaie. De la poche même du hidjab ! Depuis quand viole-t-on un hidjab ?... (*Au-delà du voile*, p. 1)

¹²⁶ PRUNER, M. *Approche du texte théâtral*, op. cit. p., p. 33

C'est à partir de la page 7 que se précise clairement la nature du conflit entre les personnages, la cadette et son frère.

La cadette : Il a voulu me mépriser, je me suis défendue ; il a voulu m'écraser, j'ai résisté. Et maintenant, il voudrait me cloîtrer... mais je ne le laisserai pas faire.

La cadette : Pour m'obliger à porter le hidjab. Sinon plus question de travail, encore moins de sortir. (*Au-delà du voile*, p. 7)

Le conflit entre la cadette et son frère tourne autour du port du voile. Or, le personnage du frère est absent physiquement de la scène, c'est la sœur aînée qui se chargera de son discours. Ce qui engendrera des situations conflictuelles entre les deux sœurs.

Le conseil de discipline commence avec deux personnages, Cohen et Sultanat qui s'interrogent sur le but de cette réunion programmée lors d'un pique-nique. Le proviseur qui les a convoqués n'intervient qu'à la deuxième scène, il est accompagné de deux autres professeurs, Tahar et Billard. Mais nous ne découvrons le thème de la pièce qu'à la troisième scène, après l'arrivée du personnage manquant, Mauzer.

Le proviseur :... Je vous ai réunis aujourd'hui, particulièrement vous, parce que vous me semblez représentatifs de l'ensemble des enseignants de notre collège. Toutes tendances confondues. L'incident qui a opposé les deux élèves Atmourt et Jacomino prend plus en plus d'ampleur. Je crains fort qu'au cours du conseil de discipline qui aura lieu la semaine prochaine, les choses tournent mal. Nous allons essayer de trouver ensemble une issue pour que cela se passe dans le calme et dans un esprit de pacification. (*Le conseil de discipline*, p. 14)

La réplique du personnage donne plus de détails sur le choix des personnages qui sont de confessions et d'origines différentes, explicite le pourquoi de cette réunion qui précède le conseil de discipline et apporte des informations sur les personnages en conflit et surtout sur l'intention du proviseur qui veut que tout se passe dans le calme et la sérénité.

Dans *Marianne et le marabout*, le personnage principal, Karim, est présent au lever du rideau. Or l'exposition ne commence qu'à la deuxième scène, après la rentrée du père. Le personnage principal est ainsi présenté par son père :

Le père : Eteints, je te dis !!! (Karim éteint la télé) Chômeur... dormeur... prieur... Et ça veut vivre ! Mais pour vivre, il faut d'abord se remplir le ventre. Pour ça tu comptes sur ton père... (*Marianne et le marabout*, p. 7)

Nous percevons le problème central ou la raison première du conflit due au chômage de Karim qui doit compter sur la retraite de son père pour vivre. Le conflit n'est clair qu'à la quatrième scène où chacun des deux protagonistes expose ses thèses :

Lepère : Être chômeur chez soi, c'est moins grave que d'être chômeur chez les autres. C'est une question d'honneur mon fils, c'est une question de « nif » [nez] ! »

Karim : Moi, je suis chez moi ici. Je suis né ici. Mon pays c'est la banlieue. Ma ville, c'est la cité... (*Marianne et le marabout*, p. 7)

Le dialogue fournit plus de détails sur la nature du conflit qui se présente sous forme de dispute entre le père et son fils. Il s'agit d'un conflit de générations, celles du père immigré qui vit mal cette situation et se considère exilé, et du fils, né dans l'immigration. L'auteur a choisi un personnage en colère pour donner ces informations. Sa conversation avec ses enfants n'est qu'une suite d'insultes, avec cris, vociférations et hurlements. Ce caractère violent du père se révèle dès sa première réplique.

Ce qui caractérise aussi ce texte, c'est le discours singulier des personnages éponymes, Marianne et le marabout qui n'apparaissent qu'à la sixième scène. Ils exposent eux aussi un autre conflit, celui du pouvoir et des origines.

Marianne : Le problème, c'est qu'on ne peut pas en même temps être républicain et entretenir l'esprit tribal.

Kader : La tribu c'est nos origines, nos ancêtres. (*Marianne et le marabout*, p. 16)

Le deuxième conflit entre le mari et son épouse est d'ordre politique. Le mariage entre Marianne, la française, et Kader le marabout, ne peut pas être celui de la République et de l'esprit tribal. Car ce sont deux esprits très différents, voire opposés.

L'exposition est différente dans *Les fils de l'amertume*. Cette pièce affirme clairement l'aspect artificiel du théâtre et de l'exposition surtout. La présence du prologue est la marque de la théâtralisation. Le prologue commence par la présentation des acteurs qui suivent la chanteuse d'andalous : « Une chanteuse d'andalous interprète "Dieu, toi le plus haut". Derrière elle, acteurs et musiciens l'écoutent dans la pénombre. À la fin du chant, l'ancêtre s'avance, accompagné de Youcef et Farid. » (p. 11). L'ancêtre, lui aussi se charge des présentations :

Dis pour que cela soit entendu.
Et vous, acteurs et musiciens, funambules du malheur,
Aidez-le à raconter son histoire (*Les fils de l'amertume*, p. 11)

Youcef se présente en s'adressant directement au public. Il expose en même temps le problème, le sujet du texte :

Youcef : Je m'appelle Youcef, je suis journaliste. Il y a quinze jours à la mosquée, on a affiché mon nom sur la liste des condamnés à morts ; hier, j'ai reçu cette lettre de confirmation de la menace. (*Les fils de l'amertume*, p. 11)

L'exposition affiche de manière provocante l'idée selon laquelle nous sommes au théâtre. Le personnage principal ne prend la parole qu'après avoir reçu l'ordre de l'ancêtre. Youcef expose clairement le problème qui sera traité dans ce texte. Il s'agit d'une condamnation à mort par les terroristes.

L'ancêtre, tout comme le chœur de la tragédie grecque, exprime ses émotions, il est une sorte d'intermédiaire entre les protagonistes et le public. Il accompagne les (acteurs) personnages sur scène et ordonne aux musiciens de les aider à raconter leur histoire. Nous le verrons aussi décrire l'espace :

L'ancêtre : Ici, c'est le Roméo, un bar du centre d'Alger. Bain maure de la pensée, c'est ici que l'on se lave de l'intérieur. C'est dans ces bars que journalistes, cinéastes, hommes de théâtre, artistes-peintres, sculpteurs, luttent désespérément ; c'est dans ces bas-fond qu'ils construisent des projets... (*Les fils de l'amertume*, p. 14)

Il joue donc le rôle d'un narrateur qui fait une description ironique de l'espace où se trouvent les personnages. Cette ironie marque le paradoxe de la situation et marque une réalité touchante et décevante.

Dans *Un homme ordinaire pour quatre femmes particulières*, la pièce commence par les femmes où chacune raconte sa rencontre avec un homme, qui deviendra après son mari. Mais l'exposition n'est faite qu'à la deuxième scène. Où l'on découvre sur scène un homme poussant un cercueil en verre dans lequel sa mère morte est allongée. Parlant à sa mère, il expose le problème abordé dans le texte. Il est incapable d'aimer une femme, il parle de son manque de confiance, de l'impossibilité de communiquer avec la femme et de ses problèmes d'alcool. Tout ceci semble justifier sa violence. La colère de l'homme s'accroît quand les quatre femmes entrent en scène enceintes. Un autre détail qui nourrit le conflit dans le texte.

Prophètes sans dieu est une pièce qui paraît particulière, car elle commence par une conversation entre l'auteur et deux prophètes, Moïse et Jésus qui racontent chacun son histoire et son mystère en attendant l'arrivée du troisième prophète Mahomet. Ce dernier tarde à venir. L'auteur déclare donc l'impossibilité de le représenter puisqu'il « a interdit toute représentation humaine, donc forcément la sienne. » (p. 26) Ainsi est exposé le problème de la pièce au début de la troisième scène. Pour atténuer la colère des deux prophètes, l'auteur tente de répondre à leurs questions en se basant sur ses connaissances de la religion musulmane, mais il est incapable de les satisfaire mettent fin au jeu théâtral. En effet, à la scène 4, on découvre qu'il s'agit d'acteurs qui jouaient le rôle des prophètes en conversation avec l'auteur.

L'avenir oublié est un texte divisé en deux parties, selon les deux familles représentées. La première met en scène la famille de Joseph, une famille juive israélienne. Le problème de cette famille est exposé dans la deuxième scène où Joseph déclare à sa mère son refus de reprendre son service militaire, estimant qu'il est « là pour défendre, pas pour occuper. » (*L'avenir oublié*, p. 10) La deuxième partie de la pièce met en scène une famille islamo-chrétienne israélienne. Celle d'Antoine-Nasser. Ce dernier contrairement au premier expose un autre fait, celui de son engagement dans l'armée israélienne, justifiant sa décision par les droits : « Si tu ne fais pas l'armée, tu n'es rien. Tu seras un habitant sans droits. Si tu fais l'armée, tu deviens citoyen avec tous les droits. » (*L'avenir oublié*, p. 30) Chaque famille essaie de régler un conflit différent de l'autre.

Dans *Confessions d'un musulman de mauvaise foi*, c'est dans le prologue que sont introduits les personnages ; « La mère est debout, ses deux enfants à ses pieds. » (p. 5) Puis, vient la mère pour raconter la naissance de Karim et Karima, personnages principaux de la pièce. On découvre la nature du conflit au fur et à mesure de l'évolution de la pièce obéit à une certaine linéarité suivant le développement de Karim et Karima. Comme il s'agit de confessions, le personnage parle directement au public, racontant sa vie depuis qu'il était enfant. Il est, par endroits, interrompu par sa mère qui ajoute un détail ou un commentaire, jusqu'au moment où il déclare qu'il est athée.

La pièce est une comédie qui traite de la religion. Cette linéarité aide le lecteur/spectateur à suivre clairement le discours du personnage, ses confessions, ses aveux et surtout à comprendre les raisons qui ont fait de lui un athée.

Mémoires à la dérive est une suite de *Prophètes sans dieu*. Elle traite la question de la mémoire, en commençant par la mémoire individuelle de l'auteur. Ce dernier, amnésique, n'arrive plus à écrire. Ce qui pose problème aux acteurs risquant de perdre leur travail, car

L'acteur 2 : Si un auteur n'a plus rien à dire, que veux-tu que j'interprète ?
Je ne suis qu'un acteur. (*Mémoires à la dérive*, p. 7)

C'est pourquoi, ils vont tout tenter pour que l'auteur retrouve sa mémoire, en fouillant dans son enfance. L'un d'eux ira jusqu'à reproduire le parfum de sa mère, l'autre interprètera le rôle du père de l'auteur qui l'entretiendra des souvenirs d'enfance et surtout de l'Histoire.

3.3. Étude des personnages

3.3.1. Présentation des personnages

Le personnage n'est « personne », il n'est que le porteur de la *persona*, le masque du théâtre latin. L'analyse du personnage permet un accès immédiat et plus éclairant aux textes dramatiques. On en cherchera non une entité, mais, un carrefour de sens.

La logique de la *mimesis* a construit le personnage sur un certain nombre de critères, individualisant, mais qui apparaissent comme stylisés, codés, voués à construire un appareil de signes plus qu'un être. Dans le texte littéraire, le personnage porte en lui des informations, et il doit selon Roland Barthes « être interrogé soigneusement, car le nom propre est, si l'on peut dire, le prince des signifiants ; ses connotations sont riches, sociales et symboliques¹²⁷ », cependant, le nom du personnage peut renvoyer à un référent réel, à une personne qui a existé, ou à un code théâtral qui évolue avec les genres et les époques. Sa présentation dans les textes diffère aussi d'un dramaturge à un autre et d'une époque à une autre. Au XX^{ème} siècle, coexistent deux voies de renouvellement théâtral. La première refuse la primauté du texte, l'imaginaire de la représentation se régénère à même la scène qui invente des écritures non narratives du corps, des espaces, etc. La seconde réside dans le pouvoir de questionnement et d'innovation des formes par la langue. La question du personnage se pose dans cette seconde voie. La sémiologie théâtrale considère le personnage comme un signe pris dans un réseau interactif avec d'autres signes. Mais il reste un être fictif, incomplet car voué à l'incarnation. C'est pourquoi, les dramaturges ne

¹²⁷PEUNER, M. *L'analyse du texte de théâtre*, Ed. NATHAN, 2001, p. 70.

peuvent pas y renoncer. Le personnage théâtral attend moins d'être concrétisé sur scène, que de poser, dans le texte, des questions de représentation. Contrairement au personnage du roman dont l'imaginaire est fictif, le personnage théâtral se trouve au carrefour de l'énoncé et du visible, il produit une image. C'est-à-dire que la fiction théâtrale est imaginée et imageante. Pour saisir le personnage théâtral depuis un texte, il faudrait repérer les identités fictives qui se construisent au fil de la parole, en s'interrogeant selon quel mode énonciatif, prendre en considération leurs implications visibles, en se demandant qui apparaît sur scène et selon quel régime de théâtralité.

Nous commencerons l'étude des personnages dans l'œuvre théâtrale de Benaïssa par un premier point qui est l'identité. Elle englobe des informations sur l'identité physique et sociale de cet être fictif. Il y a des détails qui sont donnés dans les didascalies initiales, qui regroupent la liste initiale des personnages et des relations qui existent entre eux. Elles apportent aussi des informations sur leur âge, fonctions, les apparences, etc. on obtient de cette façon une sorte de carte d'identité. On peut aussi obtenir plus de détails sur le personnage à partir de son discours, de ce qu'il dit de lui-même ou du discours des autres personnages.

L'approche identitaire tient compte de "caractère", utilisée avec prudence, puisqu'il ne s'agit pas de caractérisation psychologique, mais plutôt comme le rappelle R. Abirached, citant Aristote, "de la ligne de conduite générale d'un personnage, d'une inclination majeure"¹²⁸.

Les éléments rassemblés entrent dans la construction d'une image du personnage, dont la mise en scène s'empare en allant dans le sens d'une personnalisation. Le personnage est avec le langage l'un des piliers les plus visibles du théâtre traditionnel.

Traditionnellement, le théâtre nous montre le développement d'une action conditionnée par la réaction logique ou sentimentale des personnages en face de situations précises. [...] au fil de la pièce, l'évolution de leur comportement en fonction des situations permettra de connaître, d'évaluer le personnage [...] de le comprendre, de le juger¹²⁹.

Or, dans le théâtre moderne, les personnages subissent une réelle dépersonnalisation qui se manifeste par la perte totale ou partielle du nom. Benaïssa se contente dans quelques textes de désigner le personnage par sa fonction, son sexe, son statut familial, sans donner plus de détails.

¹²⁸RYNGAERT, J.-P. et SERMON, J. op. cit., p. 18

¹²⁹ DEJEAN, J.-L. *Le théâtre français depuis 1945*, Paris, NATHAN, 1987, p. 64

Dans le texte *Au de-là du voile*, les deux sœurs, personnages principaux, sont désignées par leur âge : *L'ainée et la cadette*. Tout au long du texte, leurs noms ne sont découverts. Même le frère, personnage absent, n'est pas nommé. C'est dans le dialogue entre elles que nous découvrons quelques détails leur concernant. L'ainée est une femme au foyer, mariée, elle porte le voile. La cadette est une étudiante, non voilée qui se révolte contre son frère et son autorité. L'auteur fera de même dans *Prophète sans dieu*, où il se contente de donner deux noms et une fonction : *Jésus, Moïse et l'auteur*. En lisant le texte, nous constaterons que les noms donnés dans la didascalie initiale ne sont pas ceux des personnages, mais des rôles qu'ils jouent. À la page 40, ils sont désignés par leur fonction : *L'acteur Jésus, l'acteur Moïse*. Quant au nom de l'auteur, n'est pas du tout mentionné. Dans *Mémoires à la dérive*, le dramaturge se limite aux fonctions : *L'acteur 1, L'acteur 2, L'auteur*. Ce sont les mêmes personnages de *Prophètes sans dieu*, puisqu'il s'agit d'une suite.

Dans d'autres textes, par contre, il donne un peu plus de détails, comme *Les fils de l'amertume* où il donne le nom du personnage plus sa fonction : *Youcef, le journaliste, Farid le terroriste*. À d'autres, il donne d'abord la fonction puis les rôles qu'ils incarnent : *Narrateur 1, qui interprète : le cheikh de l'école arabe. Rachid, ami de Youcef. Djamel. L'émir Djilali... etc.*

Dans *Un homme ordinaire pour quatre femmes particulières*, la liste contient le nom du personnage, son origine, sa fonction et son âge : *Alice : française, étudiante en psychologie. Vingt-quatre ans*, un seul personnage n'est pas identifié, il s'agit de *L'homme : trente-cinq/quarante ans*.

Dans *L'avenir oublié*, il divise la liste initiale en deux familles. Il commence par la famille juive israélienne : « *Josette : la mère. Joseph : le fils. Isac et Yahou : frères de Josette.* »

Slimane Benaïssa précise que les membres des deux familles peuvent être joués par les mêmes acteurs, sauf Joseph et Antoine-Nasser qui doivent être interprétés par des acteurs différents. Parce qu'ils sont les personnages principaux, ils ne sortent pas de la scène depuis leur apparition.

Dans *Marianne et le marabout*, le dramaturge donne à certains personnages des noms, par contre d'autres sont désignés par le statut familial ou l'âge : *Le père, la mère. L'ainée,*

la cadette. Nadia, Karim, Kader, Marianne et Djilali. Mais il ne donne pas plus d'informations.

Cette première identification démontre bien la caractéristique du nouveau théâtre, où les effets réels de la présence du travail de l'interprète l'emportent sur la fiction : dans les textes de Benaïssa, se présentent des corps "diseurs", des corps joueurs qui ne cherchent pas l'illusion. Ce sont des personnages qui sont directement présentés au public :

L'ancêtre :... Et vous acteurs et musiciens, funambules du malheur, aidez-le à raconter son histoire.

Youcef : Je m'appelle Youcef, je suis journaliste... (*Les fils de l'amertume*, p. 11)

Le texte contient de longs monologues, les personnages donnent l'impression qu'ils se confient au public. Ce dernier ne pourrait pas prendre ses distances, appelé à se sentir impliqué dans ce qui se déroule devant lui, il a un rôle à jouer, celui de confident et de témoin.

Dans *Un homme ordinaire pour quatre femmes particulières*, le premier personnage entame son discours par un long monologue adressé au public :

Alice : Je m'appelle Alice. Je suis étudiante en psycho... (*Un homme ordinaire pour quatre femmes particulières*, p. 11)

Les autres femmes commenceront toutes de la même manière avant d'entamer leurs dialogues. Ils se présentent au public et lui confient une part de leur âme en racontant des faits de leur passé.

L'adresse au public met fin à l'illusion du réel tant attendue par les Réalistes. En optant pour cette technique, les dramaturges du vingtième siècle visent à inclure le spectateur. Ce dernier est totalement conscient qu'il assiste à une représentation théâtrale et non à une scène de vie.

Dans *Les prophètes sans dieu*, il s'agit du théâtre dans le théâtre. Les personnages commencent directement par les rôles qu'ils interprètent, mais à un certain moment, ils arrêtent de jouer pour redevenir de vrais acteurs. Cette forme de théâtre engendre toujours une réflexion, une certaine manipulation et de l'illusion.

En montrant sur scène des acteurs s'employant à jouer la comédie, le dramaturge implique spectateur 'externe' dans un rôle de spectateur de la

pièce interne et il rétablit aussi sa vraie situation : celle d'être au théâtre et de n'assister qu'à une fiction¹³⁰.

Ce dédoublement permet la mise en œuvre d'une réflexion sur cette fiction. Dans cette pièce, il pose une réflexion sur la possibilité ou non de représenter les prophètes, en particulier le prophète Mohamed. C'est le thème central du texte. Le public assiste d'abord à une première représentation, où les acteurs entament directement le jeu, puis assiste aussi à une seconde représentation-débat sur le sujet. Ce qui donne l'impression d'assister à une discussion entre l'auteur et les acteurs qu'à une représentation théâtrale.

Un autre élément d'identité qui échappe aux protagonistes, la remémoration de leur passé est souvent flottante et leurs souvenirs restent imprécis. La majorité des personnages de Benaïssa sont à la recherche de leur passé. Soit ils souffrent d'amnésie, comme le cas de l'auteur dans *Mémoires à la dérive*, soit ils ignorent et refusent de reconnaître leur passé collectif comme Farid dans *Les fils de l'amertume* subissant un choc qui pourrait altérer leur mémoire, tel que Joseph dans *L'avenir oublié*. À ce problème mnésique s'ajoute celui existentiel. Des personnages qui ne savent pas qui ils sont, comme la cadette dans *Au de-là du voile*, Karim dans *Les confessions d'un musulman de mauvaise foi* et Farid, dans *Les fils de l'amertume*. Privés d'identité et dépourvus d'éléments biographiques, les personnages de Benaïssa ne se connaissent plus. Leur propre personne leur échappe. Tournés vers le passé en quête de traces d'eux-mêmes, les personnages sont souvent incapables de former un projet. Par exemple, l'auteur dans *Mémoires à la dérive*, n'arrive plus à écrire de textes de théâtre. Son problème mnésique l'empêche de réaliser, non seulement son propre projet (rédaction de pièces théâtrales), mais aussi celui des acteurs. Car sans texte, ils n'auront plus de rôles à interpréter. Par contre, s'il leur arrive des fois de poursuivre leur but, le manque de certitude vouera ce programme à l'échec. Farid des *Fils de l'amertume*, ayant des problèmes d'identité et de repère, se trompe de projet. Il devient un terroriste. Karim des *Confessions d'un musulman de mauvaise foi*, n'arrive pas à trouver des réponses à ses questions, surtout en ce qui concerne son identité religieuse, déclare devenir un athée à la fin du texte.

Tout ceci s'oppose à la construction traditionnelle du théâtre basée sur l'évolution psychologique des personnages.

En s'attaquant au héros, à son identité et à la continuité de sa biographie, en le dépersonnalisant, les 'nouveaux dramaturges' désintègrent la catégorie

¹³⁰ PAVIS, P. « Théâtre dans le théâtre », *Dictionnaire du théâtre*, op. Armand Colin, 1996, p. 365

dramaturgique du personnage telle qu'elle était comprise dans le théâtre traditionnel, matérialisent, dans la chair, l'onde de choc dévastatrice qui perturbe langage et temporalité, donnent le jour à ce que les critiques ont appelé un « antihéros »¹³¹.

Les personnages de Benaïssa construisent un ensemble de signes dont il faut chercher le sens dans l'Histoire, la religion ou la société. Il devient lui-même un moule portant en lui des représentations auxquelles, le lecteur avisé doit trouver les interprétations à travers des signes qu'il doit chercher dans le personnages-même, dans son nom par exemple, ou son discours ou encore ses actions.

3.3.2. Le personnage métonymique

Dans le texte *Marianne et le marabout*, le nom de *Marianne* renvoie à une figure d'une femme forte, féconde et guerrière à la fois. Étant un lexème, le personnage, selon Anne Ubersfeld, peut figurer comme élément rhétorique, « ainsi le personnage peut-il être la métonymie ou la synecdoque (figure disant la partie pour le tout) d'un ensemble paradigmatique ou la métonymie d'un ou plusieurs autres personnages¹³². » Le personnage de Marianne est la métonymie de la République française. On le dénote clairement à travers son discours :

Marianne : Et mon devoir à moi est d'en faire des Français. Ils ne peuvent pas à la fois t'entendre et m'admettre. Ils ne peuvent pas à la fois me vivre et t'écouter, même si nous deux on est mari et femme. Tu me casses le travail.
(*Marianne et le marabout*, p. 16)

Ce lien entre le personnage et le régime politique représenté est plus accentué dans le texte à travers le métier du personnage, Marianne vend des livres d'Histoire et des figurines sur la République française :

Marianne : Livres pour jeunes et moins jeunes. Toute la Révolution française. Les plus grands moments de l'histoire de France. Lisez et vous saurez, lisez et vous comprendrez. (*Marianne et le marabout*, p. 14)

Marianne est aussi un personnage qui défend la liberté, et surtout celle de la parole et de l'expression. Elle encourage les personnages à dire ce qu'ils pensent :

Marianne : En République, on dit ce qu'on pense. (*Marianne et le marabout*, p. 34)

¹³¹ LAZZARINI-DOSSIN, M. *L'impasse du tragique, Pirandello, Valle-Inclán et le nouveau théâtre*, Publication de facultés universitaires, Bruxelles, 2002, p. 63.

¹³²UBERSFELD, A. *Lire le théâtre I*, Ed. BELIN, Paris, 1996, p. 98

Benaïssa crée le personnage de Djilali, « l'extrémiste » dont le discours s'oppose à celui de Marianne. Celle-ci occupe la fonction de destinataire (D) dont le discours est investi de liberté et d'égalité. Djilali occupe la fonction d'anti-destinataire (opposant) :

Djilali : Il n'y a pas de liberté pour une femme en dehors de l'islam !

Dans le système actantiel, le personnage Djilali a pour fonction d'opposant. En effet, il s'oppose au personnage Marianne. Contrairement à ce dernier, il ne croit en aucune liberté d'expression et surtout si celle-ci est exprimée par une femme. Sa réflexion s'explique par le choix de la religion « islam » qui, sous entendrait selon le personnage, un esprit patriarcal. Ce qui veut dire que seul l'homme a le droit à la parole et à l'acte, la femme, en revanche est soumise et silencieuse. Les deux personnages représentent deux esprits totalement opposés.

3.3.2. Le personnage oxymore¹³³

Kader est le deuxième personnage de *Marianne et le marabout*. Le prénom Kader est le diminutif de « Abdelkader ». Nous allons étudier ce personnage en comparaison avec un autre personnage nommé Djilali, voire, un autre Djilali du texte *Les fils de l'amertume*. Car ces personnages portent un regard différent sur la religion.

Le marabout, déclare Arlette Roth dans son livre *Le théâtre algérien*, est un personnage très fréquent, surtout dans les comédies, et il fait partie des types sociaux qui forment la majorité des personnages du théâtre algérien. Il est, plus exactement, le type extrait de la société musulmane traditionnelle et intemporelle, tout comme le personnage du Cadi.

Kader le marabout représente dans *Marianne et le marabout*, le religieux qui a pour mission d'éveiller la conscience des gens. Ses paroles et gestes sont des prières « aux consciences et âmes perdues ». Il interpelle Dieu par ses différents noms à chaque pas pour faire entendre la bonne parole et guider vers le droit chemin :

Kader : Ô Dieu, Toi le Miséricordieux.
Garde au fleuve sa course
Et sauvegarde ses rives.
Que la pierre emportée par le courant
Revienne au sable de son lit. (*Marianne et le marabout*, p. 14)

¹³³ Oxymore : n. m. du grec *oxumôron*, « alliance de mots contraires » [...]. Figure de style qui consiste à lier par une relation syntaxique étroite deux mots de sens opposés ou contradictoires. [...] L'oxymore résulte souvent d'un jeu sur le sens propre et le sens figuré.

Dans un rythme poétique et un ton prieur, il vend ses paroles aux passants, aux clients qui voudraient entendre raison à travers la voix du marabout. Mais l'image du marabout hypocrite présente dans l'esprit et le théâtre algérien, refait face dans le texte :

Marianne : Ouais, ouais ! Le jour marabout et le soir mécréant. Tu vis des journées à deux vitesses. Des fois, je me demande si tu n'es pas un vrai futé au fond.

Marianne : Dès le réveil, tu es à la recherche d'une victime perdue, d'une brebis égarée. Tu lui racontes je ne sais quoi ? En bambara ou en zoulou, tu lui récites le coran en arabe et tu encaisse les francs français. Comment tu appelles ça, toi ? (*Marianne et le marabout*, p. 15)

Le personnage de Kader devient un espace dans lequel nous trouvons deux réalités opposées (le jour marabout\le soir mécréant, coran en arabe\franc français). Il devient ainsi un personnage-oxymore, comme le nomme Anne Ubersfeld dans *Lire le théâtre I*.

Kader le marabout se donne une mission :

Kader : Ma responsabilité est de faire en sorte qu'ils restent toujours attachés à leurs origines.

Marianne : Le problème, c'est qu'on ne peut pas en même temps être républicain et entretenir l'esprit tribal.

Kader : La tribu¹³⁴, ce sont nos origines, nos ancêtres.

Marianne : La république est mon origine. Être français, c'est accepter les valeurs républicaines et vivre dans le respect des lois. (*Marianne et le marabout*, p. 16)

Ainsi le personnage-oxymore vit dans la contradiction. Le discours des personnages met en opposition deux esprits différents, à savoir l'esprit tribal et le républicain :

L'esprit tribal	L'esprit républicain
. Kader : La tribu ¹³⁵ , ce sont nos origines, nos ancêtres.	. Marianne : Le problème, c'est qu'on ne peut pas en même temps être républicain et entretenir l'esprit tribal .

¹³⁴ - *ANTIQ. GRÉCO-ROMAINE*. Division élémentaire de la cité, probablement fondée à l'origine sur la parenté de certaines familles, devenue division territoriale.

-*ANTHROPOL*. Groupe social, généralement composé de familles se rattachant à une souche commune, qui présente une certaine homogénéité (physique, linguistique, culturelle...)

- Dans les sociétés primitives, groupe social sur un territoire se réclamant de la même souche, composé d'unités autonomes plus petites généralement fondées sur la parenté, qui bénéficie d'une autorité politique.

Synon. *Clan* In <http://www.cnrtl.fr/definition/tribu>.

La tribu renvoie à un groupe d'individus faisant partie de la même famille. Les règles sont généralement émises par l'individu le plus âgé de la tribu. Le discours de Kader rappelle cet esprit tribal auquel il se rattache. Mais l'espace dans lequel vit actuellement le personnage exige qu'il suive son régime politique ; la république. C'est cette opposition au sein même du personnage qui renforce la théâtralité.

Dans le texte, il existe un autre personnage-oxymore du nom de Djilali qui est l'ami de Karim. C'est un jeune homme présenté ainsi par le dramaturge : « *Blouson de cuir, jeans, Adidas.* » (p. 17).

Ce personnage se donne pour tâche d'enseigner la religion à Karim pour le mener au droit chemin :

Djilali : Écoute si tu veux appliquer l'Islam, ou tu appliques tout, ou tu n'appliques rien. L'Islam te dit que toi, frère, tu es responsable de ta sœur. D'autant plus que tu es l'unique frère, et qu'en plus, ton père est invalide. Ton devoir est de lui faire porter le voile.

Karim : Écoute-moi, je veux connaître ma religion... mais nous dans la famille, chacun se démerde.

Djilali : Erreur, mon frère ! Ton devoir et ton obligation première sont de les amener dans le droit chemin, quel que soit le moyen. (*Marianne et le marabout*, p. 18)

En employant les termes « *devoir et obligation* », le personnage Djilali pousse Karim à agir sur les autres, dans cet extrait il s'agit de la sœur.

S1 (Djilali) {(S2 Karim → Objet [la sœur]}

Djilali occupe donc la fonction de sujet 1, Karim de sujet 2 qui agira sur l'objet, sa sœur. Le personnage fonctionne ici comme un manipulateur doté de la modalité [faire faire], Karim a une double fonction, celle du manipulé par Djilali [faire] et celle de manipulateur [faire faire] de sa sœur et de sa famille.

Djilali garde l'esprit patriarcal et machiste, selon lequel, seule la parole de l'homme, père, frère, ou mari, doit être entendue et appliquée, la femme, elle, ne doit qu'obéissance et soumission. Pour ce personnage aussi, la religion doit être appliquée par n'importe quel moyen, car « *Il n'y a de monde meilleur possible sans l'Islam* » (p. 35) dit-il à Marianne. Le ton du personnage devient plus agressif. Son discours s'oppose aux principes de l'islam :

Djilali : [...] Il faut que l'on soit complètement autres, de plus en plus étrangers. Pour les pousser au racisme, pour les pousser au fascisme, pour qu'ils régressent comme, ils nous ont fait régresser. Ils ont miné nos valeurs, il faut miner les leurs. Telle est la loi islamique. (*Marianne et le marabout*, p. 36)

L'opposition se manifeste dans le discours de Djilali à travers l'emploi de termes relatifs au champ sémantique de la violence : « *racisme, fascisme, régressent* ». Son lexique renvoie à une attitude d'hostilité qui peut aller jusqu'à la violence, à du mépris envers des individus qui ne prêchent pas la même religion. Les mots *racisme*, fait référence à une idéologie qui, partant du postulat de l'existence de races au sein de l'espèce humaine, considère que certaines catégories de personnes sont intrinsèquement supérieures à d'autres. Cette idéologie peut amener à privilégier une catégorie donnée de personnes par rapport à d'autres. Le mot *fascisme* fait référence à un système politique autoritaire qui associe populisme, nationalisme et totalitarisme au nom d'un état collectif suprême. Le mouvement s'oppose frontalement à la démocratie parlementaire et à l'Etat libéral garant des droits individuels. Le personnage assimile les opposants (les non-croyants) en des ennemis et justifie la violence par cette différence d'appartenance religieuse :

Le père : Tu veux nous amener à une guerre de religion ? Mais c'est fini tout ça. Le tort des musulmans, c'est de ne penser à Dieu que quand ça ne va pas. [...] Vous voulez faire de l'Islam un parti... mais Dieu n'est pas président de parti. Il est Dieu.

Djilali : Un jour viendra où vous serez obligés de comprendre par la force s'il le faut. (*Marianne et le marabout*, p. 37)

Comme sujet manipulateur, Djilali veut obliger et forcer les autres à se soumettre. Il installe une hiérarchie entre les croyants et les non-croyants et considère les croyants comme une race pure et supérieure aux autres.

Nous retrouvons le nom de Djilali, dans *Les fils de l'amertume*. Il est l'émir qui a pris sous sa tutelle des jeunes tels que Djamel et Farid, à qui il enseigne la religion musulmane :

Djilali : [...] Il faut que nous soyons tels que Dieu nous dit d'être, et nous serons nous-mêmes, de plus en plus étrangers aux infidèles pour les pousser au racisme, pour qu'ils deviennent extrémistes dans leur défense de leurs intérêts. [...] Mais nos ennemis ne sont pas que les Juifs et les Chrétiens. Ce sont nos chefs, ce sont ceux qui gouvernent la nation arabe. Parce qu'ils ont perdu la foi en Dieu et croient au micro-ordinateur. (*Marianne et le marabout*, p. 52)

Le personnage nourrit une aversion pour les *Juifs et les Chrétiens* parce qu'ils prêchent une religion différente à la sienne. Il assimile les « *chefs, [...] qui gouvernent la*

nation arabe » à des ennemis intérieurs qu'il qualifie de mécréants parce qu'ils ont perdu la foi en Dieu. Il justifie donc toute violence à l'égard de ces ennemis par la religion. Ce personnage fonctionne aussi comme un manipulateur, il tente d'influencer ses auditeurs en se servant du verbe, *Il faut*, qui exprime l'obligation d'accomplir une action. Le racisme et l'extrémisme sont donc, selon le personnage, des réactions obligatoires envers les ennemis qu'ils soient à l'extérieur ou à l'intérieur du pays.

3.3.3. Farid, coupable ou victime ?

Dans *Les fils de l'amertume*, nous suivons le parcours du personnage Farid depuis sa naissance jusqu'à l'âge adulte. Nous assisterons aux différentes transformations du personnage de son état initial (sa naissance) à l'état final (l'assassinat).

Farid est un enfant de l'indépendance, né à l'hôpital, dans une solitude totale. Sa mère avait quitté la maison de son mari bien avant sa naissance. Le portrait qu'il se fait de lui-même est péjoratif :

Farid : Mes premières nourrices étaient des infirmières qui distribuaient des biberons numérotés, les marques de lait changeaient au gré des importations de l'état, accompagnées d'autant d'allergies et de rejets. (*Les fils de l'amertume*, p. 39.)

Dans le discours du personnage Farid, nous relevons différents termes qui renvoient au **rejet** :

Nourrices/infirmières	Substitues de la mère	Le bébé n'est pas nourri par sa propre mère.
Biberons numérotés	Substituts du lait maternel	Le nom du bébé est remplacé par un numéro posé sur le biberon.
Rejets	Les marques changent selon les importations.	Le comportement des infirmières et les marques du lait renforcent le sentiment du rejet chez le bébé.

Suite à ce premier rejet familial, il va vivre dans sa jeunesse un autre rejet d'un autre ordre. En effet, il est renvoyé de l'école après deux réformes :

Farid : Entre deux réformes, je fus renvoyé ; je n'ai jamais compris pourquoi... À seize ans, je suis un enfant de la rue. (*Les fils de l'amertume*, p. 43)

Après l'échec scolaire, le personnage se qualifie d'un enfant de la rue, ce qui signifie un échec professionnel. Sans diplôme, il n'arrive pas à trouver du travail. Le personnage sera aidé par Djamel, fils d'un grand bijoutier, un diplômé revenu d'Angleterre. Il le présentera à l'émir Djilali, grâce auquel Farid reprend confiance :

Farid : L'émir Djilali m'a tout appris ; je sais maintenant ce que mon père m'a toujours caché, et ce que les instituteurs ne m'ont jamais dit. C'est lui qui m'a expliqué que ceux qui nous gouvernent sont de grands voleurs. Il m'a demandé : Est-ce que tu veux les ressembler ? » Cela m'a guéri. (*Les fils de l'amertume*, p. 45)

L'enseignement du personnage Djilali oppose deux catégories d'individus, la première porterait le nom des méchants et la seconde des bons. Dans la première catégorie, sont placés les menteurs auxquels appartiennent le père de Farid et ses instituteurs, en plus des voleurs qui sont ceux qui gouvernent le pays. La deuxième catégorie contient les opposants : L'émir Djilali, Farid, Djamel et les autres disciples. Grâce au personnage Djilali, Farid se place dans un groupe qui l'accepte tel qu'il est. Il n'est plus rejeté.

En termes d'actants, Les personnages Djamel et L'émir Djilali occupent la fonction d'adjuvant au sujet Farid. Grâce à ces deux personnages, l'état de Farid passera de celui du rejet à celui de guérison, d'acceptation : *Cela m'a guéri*. Il est désormais accepté dans un groupe contre un autre composé de son père, des instituteurs et de « *ceux qui les gouvernent* » :

Farid : ... Au nom de la mémoire, ils nous ont tenus en respect avec les morts. Au nom d'une mémoire faite de martyrs mécréants, morts pour une indépendance de corrompus. Moi, je n'en veux pas. (*Les fils de l'amertume*, p. 47)

Le personnage tient des propos péjoratifs sur les martyrs, assimilés également à des *mécréants*, et ceux qui gouvernent à des *corrompus*. A la catégorie des méchants, Farid ajoute donc les mécréants et les corrompus. Un tableau résumera mieux les catégories classées par les personnages :

Les mauvais	Exemples	Les bons
Les menteurs	Le père de Farid et les instituteurs	L'émir Djilali, Farid, Djamel et
Les voleurs	Ceux qui gouvernent le pays	
Les mécréants	Les martyrs	
Les corrompus	Les gouvernants	

Djilali devient plus manipulateur :

Djilali : La loi de Dieu est miséricorde. Les lois des hommes sont dures, c'est la raison pour laquelle il faut les **briser**. Et si les lois ne cèdent pas, il faut casser les hommes ; et si les hommes ne cèdent pas, il faut **casser** la société. Car Dieu doit avoir sa vraie place, quel qu'en soit son prix. (*Les fils de l'amertume*, p. 54)

Le discours de Djilali met en opposition les lois sociales et la loi divine. Il qualifie les premières de *dures*. La loi divine est en revanche *miséricorde*. Dans son discours reviennent des mots qui renvoient à la violence : « *briser les lois sociales* », « *casser les hommes* », « *casser la société* ».

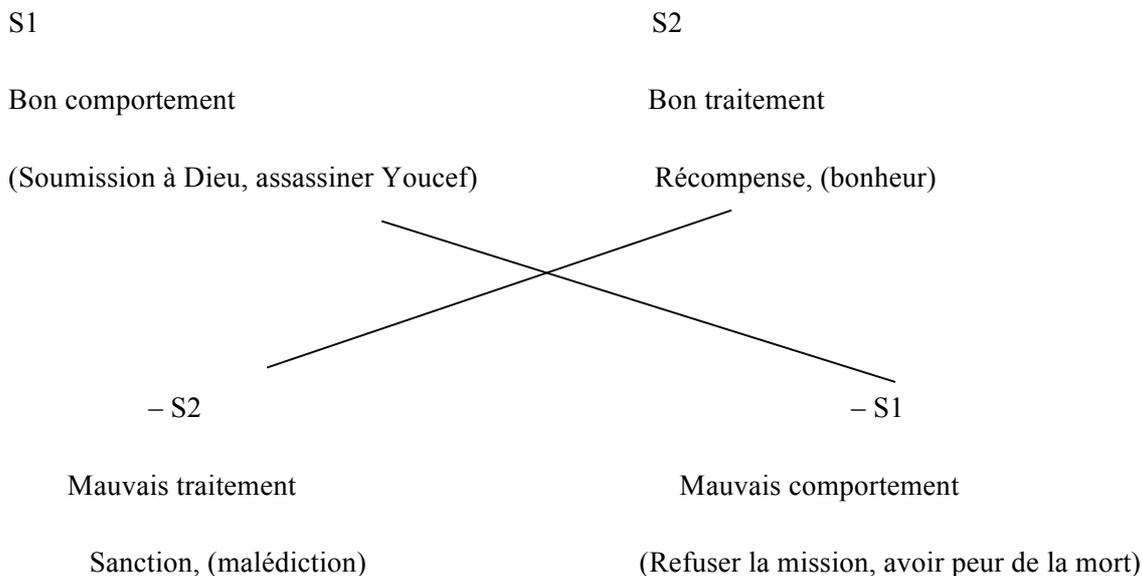
À la fin du texte, Djilali confie une mission à Farid et trois autres jeunes ; celle de tuer Youcef le journaliste. La mission est considérée par l'émir Djilali comme une preuve de son obéissance et de sa soumission à Dieu et la récompense serait le bonheur :

Djilali : La mort ne doit pas te faire peur. Elle est un appel de Dieu, et celui qui est appelé par Dieu est un homme heureux. (*Les fils de l'amertume*, p. 54)

Le texte met en jeu deux éléments fondamentaux : d'une part le comportement qui concerne spécifiquement Farid, de l'autre part, le traitement, c'est-à-dire la récompense qu'aura le personnage. Ces deux dénominations admettent, selon Courtés, deux pôles opposés, l'un positif, l'autre négatif, « *nous retrouvons ainsi s1 et – s1, s2 et – s2. Il suffit d'avoir la catégorie éthique : /bon/vs/mauvais/, et de l'appliquer à chacun des deux axes*¹³⁶. » Nous allons considérer les catégories éthiques selon les conceptions du

¹³⁶COURTES, J. op.,cit., p. 144

personnage Djilali, puisqu'il est le manipulateur et c'est à travers ses explications que les comportements de Farid sont perçus comme bons ou mauvais :



La nature des comportements et des sanctions ou récompenses sont déterminés par le personnage Djilali. Farid, qui est un personnage manipulé, ne fait que suivre ses enseignements et ses directives :

Narrateur 2 : Farid est le fils de Âmmi Salah et Fete¹³⁷ ne le sait pas. Fete est un agent de Âmmi Salah et Farid ne le sait pas. Youcef est un neveu de Âmmi Salah et Fete ne le sait pas. Farid ne part pas en Europe et sa mère ne le sait pas. Farid va tuer son cousin et il ne le sait pas. Âmmi Salah ne sait pas que le journaliste qui va être tué est son neveu. C'est ainsi que Youcef va mourir parce que personne ne sait. (*Les fils de l'amertume*, p. 60)

Le discours du narrateur met en évidence l'ignorance des différents personnages du type de relation qui les lie : l'expression « *ne le sait pas* » revient sept fois dans l'extrait.

Farid n'est pas un assassin de naissance, il n'a pas non plus hérité les gènes du meurtre de son père ou de sa mère, puisque ni l'un ni l'autre ne l'était. Ses actes et ses pensées sont manipulés par l'émir Djilali. Nous avons déjà vu que ce personnage se sert de versets coraniques pour agir sur les allocutaires (Farid et Djamel).

Les descriptions de Farid sont différentes d'un personnage terroriste, pourtant c'est ce qu'il est. La littérature algérienne d'expression française des années 1990, décrit ce personnage comme un monstre sauvage, maléfique, diabolique.

¹³⁷ Un personnage qui va accomplir la mission en compagnie de Farid.

Mais Slimane Benaïssa, tente dans son texte de comprendre comment un jeune homme né après l'indépendance, dans une terre en paix devient du jour au lendemain un terroriste. Il a essayé de comprendre ce passage d'une évidence de la paix à l'épreuve de la guerre civile.

Farid est un personnage qui menait une vie normale, avec des hauts et des bas jusqu'au jour où il rencontre l'émir Djilali qui le manipule. Avec d'autres personnages, il accomplit une mission dans laquelle il tue son cousin Youcef le journaliste. Le personnage de Farid met la lumière sur une autre menace qui serait à l'origine des fratricides. Il s'agit de l'ignorance. En effet, Farid, qui est un musulman, ignore par contre les principes de fond de sa religion. La tâche de l'Emir Djilali était par conséquent très facile, ce dernier lui a expliqué le Coran, mais selon ses propres intérêts. Il était alors facile de le retourner contre son père, ses dirigeants, voire, ses origines et son Histoire, il était aussi facile de le pousser à commettre un crime pour prouver sa fidélité. Farid, faible, ignorant, s'est laissé manipuler et a prouvé qu'il manquait d'intelligence.

Farid, le protagoniste représente cette jeunesse perdue, sans avenir, sans espoir, qui a pris les armes, pour prouver son existence et sa force. Il répond à la question « Pourquoi ? », pourquoi cette violence ? Il est clair qu'il n'est pas coupable, mais cela ne fait pas son innocence non plus. Après s'être perdu entre les différents rejets, il est désormais perdu entre le vrai et le faux. Comme l'affirme l'auteur, le doigt accusateur ne vise pas une seule partie, le terroriste est coupable, mais victime à la fois, le système défaillant est aussi coupable que l'autre. La culpabilité ne repose pas sur l'un et l'autre, on se trouve donc dans un cercle vicieux d'où l'on ne peut sortir.

3.3.4. Youcef le journaliste

Parler de Farid, de Djilali, nous mène à Youcef le journaliste. Ce personnage est, dans le système actantiel, *objet d'assassinat* du sujet n° 2 Farid et du sujet n° 1 Djilali. Il est la victime choisie par l'émir Djilali et sur qui l'acte sera exécuté par Farid :

D (Destinateur) Djilali → **S** (Sujet) Farid → **O** (Objet) assassinat de Youcef

Youcef savait qu'il allait mourir, car il a reçu une lettre de menace, puis une autre lettre qui confirme la date de sa mort. Soucieux, il va voir son cousin Merzak, de la sécurité militaire :

Merzak : Tu sais, des lettres comme ça, c'est tiré à des milliers d'exemplaires... mais on ne sait pas encore si sérieux ou pas jusqu'à maintenant, ils s'en sont pris à des policiers, des gendarmes, des militaires. Vont-ils oser passer aux civils?... [...] Ce qui fait que tout le pays est menacé. Avec ou sans lettres, trente millions d'Algériens sont des condamnés à mort en puissance parce que la violence va s'installer réellement. (*Les fils de l'amertume*, p. 12)

Merzak est un représentant de la loi, il semble ignorer la source de cette menace qui peut être selon lui une lettre écrite par n'importe qui, mais aussi des cibles qui sont faites généralement des hommes de la sécurité. Le discours du personnage révèle d'autres victimes, comme des policiers des militaires et des gendarmes. La menace des civils mettrait tout le pays en danger de mort. Youcef le journaliste ne serait donc pas l'unique objet du destinataire Djilali :

D (Djilali) → S (Farid) → O (Policiers, gendarmes, militaires) en plus de civils (Youcef)

Malgré la menace, Youcef ne veut pas changer le rythme de son quotidien. Il a décidé d'être intégriste lui aussi dans son refus de l'intégrisme. Il se retrouve dans un cercle infernal, vivant non une guerre d'armes ou d'idées, mais une guerre d'émotions et de prise de parole. Il se libère de la menace et continue à vivre sa vie, malgré les craintes de sa femme Hassina qui ne désire que le protéger de la mort, mais le journaliste décide d'affronter sa peur :

Youcef : [...] De qui et de quoi avons-nous peur ? En quoi est-ce une gloire de nous réfugier dans nos retards, avec ce qu'ils ont de pire ? Le retour à Dieu peut être un retour dans l'esprit, mais jamais dans le temps... car Dieu est éternel. La glorification de nos échecs ne peut nous mener vers le succès. Libérons-nous de la peur et Dieu nous aidera. La grandeur de Dieu est dans la grandeur d'âme et dans l'intelligence de ses fidèles... non dans la violence, fût-elle commise en son nom. (*Les fils de l'amertume*, p. 57)

Le personnage dénonce les actes de violence commis au nom de Dieu. En revanche, sa décision d'affronter la peur et de poursuivre sa vie est une manière de glorifier Dieu. Chacune des deux parties opposées agit au nom de Dieu, l'une a choisi la voie de la violence physique et l'autre la voie de la parole et de l'écriture. Entant que journaliste, Youcef ne veut pas arrêter d'écrire. Sa démocratie résiste belle et bien face aux diverses menaces. Il devient lui-même une menace pour ceux qui veulent le faire taire. Coupable alors de prendre la parole, les terroristes l'ont condamné à mort, unique moyen pour qu'il se taise.

L'ignorance de la source de la menace et de la nature des cibles pousse à considérer la mort de Youcef comme une erreur, sur quoi l'ancêtre répond :

L'ancêtre : Ce n'est qu'un lever de soleil sur Alger au mois de mai, et Youcef est mort assassiné. Ils ont dit que sa mort est une erreur. Et j'ai dit :
Je n'aime un pays où la mort est une erreur.
Avoir une religion est un point de départ et non un point d'arrivée.
Dieu est l'arrivée, l'écrit est le départ, la foi est le voyage.
Donner la mort est injuste, quelle que soit l'idée de justice qui nous permet de la donner... (*Les fils de l'amertume*, p. 62)

Une erreur, c'est la seule explication que l'on peut donner car les forces du mal ne ciblaient pas les civils, mais l'ancêtre. Le commentaire de l'ancêtre expose clairement son refus. La religion, pour lui, est un point de départ, les hommes prennent leur chemin selon leur croyance, en suivant ses principes pour arriver à leur but. Justifier l'assassinat d'un individu par la religion est un acte d'injustice.

3.3.5. L'ancêtre et les narrateurs

Dans l'écriture de Benaïssa, nous décelons deux catégories de personnages. D'un côté, ceux qui sont définis socialement par une fonction ou par un patronyme. De l'autre côté, les narrateurs et l'ancêtre.

L'ancêtre est l'un des principaux personnages dans *Les fils de l'amertume*. Il commence par introduire et présenter les personnages sur la scène. Il s'adresse directement au public, en cassant ainsi le quatrième mur. Il laisse libre cours à ses émotions, qu'il partage clairement avec les acteurs et le spectateur. Il agit sur scène comme le double de l'auteur, ainsi défini par Pavis :

Un personnage ou un groupe (chœur) se démarque du jeu, « sort » de l'univers fictionnel (ou du moins crée un autre niveau fictionnel) pour commenter la pièce et donner au spectacle une interprétation qui pourrait être celle de l'auteur¹³⁸.

Il s'adresse donc aux personnages comme le feraient l'auteur ou le metteur en scène. Il crée ainsi un premier niveau fictionnel où le lecteur / spectateur a l'impression d'assister aux préparations du spectacle :

¹³⁸ PAVIS, P. Art. « Narrateur » dans *Dictionnaire du théâtre*, Paris, DUNOD, 1996, p. 229.

L'ancêtre : Libérez les mots qui en ces temps obscurs s'égrènent comme un chapelet sans que l'on sache quel dieu ils disent. Levez la voix pour dire simplement la peine. [...]

Et vous, acteurs et musiciens, funambules du malheur

Aidez-le à raconter son histoire. (*Les fils de l'amertume*, p. 11)

L'ancêtre a deux destinataires, l'un interne et l'autre externe. Le destinataire interne est fait des musiciens et des acteurs qui se trouvent sur scène. Le destinataire externe est le public, ou comme l'explique C. K. Orecchioni : « le public est un destinataire indirect, pour l'auteur, [...] c'est un récepteur additionnel pour le personnage »¹³⁹ En s'adressant directement au public, l'ancêtre les inclue dans le jeu théâtral. Ils deviennent par conséquent des témoins de ce qui va se passer sur la scène, ils vont y assister et commenter plus tard, une fois le spectacle terminé. « Le théâtre est communion » dit l'ancêtre, certes, il est le lien entre la scène et la salle. Grâce à cette interpellation, le public est conscient qu'il est au théâtre, que ce qui se déroule sur scène, est un jeu et non le réel. L'ancêtre s'occupe également de la présentation de l'espace en ajoutant évidemment des commentaires :

L'ancêtre : Ici, c'est le Roméo, un bar du centre d'Alger. Bain maure de la pensée, c'est ici que l'on se lave de l'intérieur. C'est dans ces bars que journalistes, cinéastes, hommes de théâtre, artistes-peintres, sculpteurs, luttent désespérément ; c'est dans ces bas-fonds qu'ils construisent des projets... et finissent par avoir les tripes nouées en occultant leurs talents, pour punir un pouvoir qui les marginalise. (*Les fils de l'amertume*, p. 14)

La présentation de l'espace est ironique. L'ancêtre dénonce, à cet effet, le caractère absurde de la situation. L'ancêtre procède par un jeu d'oppositions :

- *Bar ≠ Bain maure de la pensée + on se lave*
- *Bas-fond ≠ ils construisent des projets*

Pour plus de détails, l'ancêtre place en plus le type d'individus qui le fréquentent : *journalistes, cinéastes, hommes de théâtre, artistes-peintres, sculpteurs.*

L'ancêtre commente aussi les événements, rapporte les émotions des personnages, permet à l'histoire d'avancer avec clarté, tout en étant lui-même dans l'ambiguïté. On ne sait pas si ce personnage est vivant ou mort, s'il est du présent ou d'un passé lointain. Il est omniprésent sans avoir besoin de trop dire, car il en sait beaucoup, sur les personnages, sur les lieux et même les événements. Sa parole est poétique et philosophique, il voit dans la profondeur des choses et a des raisonnements sages et logiques.

¹³⁹ ORECCHIONI, C.K. *Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral*, In *Pratiques*, N° 41 1984

Intemporel, l'ancêtre s'inscrit dans le présent de l'histoire pour devenir le lien entre le passé et le futur des faits et des personnages. Sa présence est importante dans le texte : d'abord, il inscrit le théâtre de Benaïssa dans une dimension populaire, ensuite, son rôle de conteur, interprète, commentateur, etc., situe le spectateur\lecteur dans un univers ouvert, où la scène et la salle sont reliées par sa présence, ce qui permet enfin, de comprendre la portée du spectacle.

Les narrateurs occupent dans *Les fils de l'amertume* la fonction d'interprètes. Ils sont en nombre de trois et jouent en fait les rôles des personnages et ils sont ainsi présentés par l'auteur :

Narrateur 1, qui interprète :

- le cheikh de l'école arabe
- Rachid, ami de Youcef
- Djamel
- l'émir Djilali

Narrateur 2, qui interprète :

- le père de Youcef
- Akli, ami de Youcef
- Ammi Salah, père de Farid

Narratrice, qui interprète :

- la mère de Youcef
- la mère de Farid
- Hassina, épouse de Youcef. (*Les fils de l'amertume*, p. 10)

Les narrateurs sont donc présents dans le texte pour interpréter les rôles secondaires, mais qui ne manquent pas d'importance car ils aident dans le déroulement des actions, comme ils apportent des réponses au personnage principal. Ils interviennent souvent dans le dialogue avec celui-ci ou avec d'autres personnages. Ce n'est que vers la fin du texte et dans l'épilogue qu'ils parlent dans un monologue pour commenter ou résumer les faits. Leur discours n'est pas adressé à un destinataire interne, mais à un auditeur (lecteur) externe.

SYNTHESE

Le théâtre en Algérie n'est pas né spontanément de la décision d'un homme ou d'un groupe d'hommes. Il a germé lentement chez de jeunes gens qui reflétaient l'esprit de l'Algérie après la première grande guerre. Il s'est frayé son chemin difficilement, parmi des contingences souvent hostiles, sans jamais être mené par une idée directrice précise, sans pouvoir s'appuyer sur une base de traditions puisque les pays d'Islam ne possèdent pas une tradition orale au même titre que les pays d'occident ou l'Inde ou la Chine. Il n'a trouvé pour guide que sa propre expérience, au jour le jour, à ses dépens, ce qui explique et peut excuser ses hésitations, ses faux-pas, ses retards et ses incertitudes.

Ce jeune théâtre s'est donné pour but de raconter l'Algérie lors de la guerre de libération, de rappeler son passé et son identité arabo-musulmane en mettant en scène des personnages légendaires. Après l'indépendance, les hommes de théâtre mettaient la lumière sur la nouvelle Algérie avec ses hauts et ses bas, en exposant sur la scène les conflits d'ordre politique, économique voire social, ils défendaient la cause des femmes. Ils cherchaient sans cesse le bon sujet et le meilleur moyen, en passant du théâtre sérieux en arabe classique souvent boudé par le public, celui-ci ne comprenant pas ce qui se jouait, à la comédie en arabe dialectal et qui a connu, par contre, un grand succès auprès de ce public. Ce dernier se retrouvait mieux dans ce genre, léger et facile à comprendre.

Des hommes de théâtre se succédaient les uns aux autres, rapportant des nouveautés que ce soit sur le plan du contenu (thèmes) que du contenant (la forme). La scène connaîtra alors Bachetarzi, Ksentini, Kaki, Allalou, Kateb Yacine, Slimane Benaïssa, etc. On mêlait les genres pour enrichir ce théâtre naissant, on expérimentait et on passait d'une langue à une autre, tout cela pour satisfaire un public curieux et demandeur de ce nouveau genre. Le théâtre de langue française est plus joué dans des festivals, ou ailleurs.

Benaïssa, l'un des premiers à avoir traduit en arabe l'œuvre 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 lors 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. Il a su aussi parler de la femme et de sa place dans la société. Il a même traité de l'immigration et des conflits des générations, basé sur la question d'appartenance à une sphère géographique, voire identitaire. Dans un autre texte, il a traité de la question palestinienne, en adoptant un regard différent basé non sur la haine et la violence, mais sur la compréhension et la recherche de solutions.

Pour ne pas ennuyer son public, il se sert du comique pour mettre en scène ces tragédies. C'est d'ailleurs, ce qui fait le succès de ses textes qui sont joués en France et rejoués dans d'autres pays étrangers, tel que le Canada, le Brésil, etc. Le comique occupe une place très importante dans ses écrits, car il aide le dramaturge à critiquer et analyser la société sans tomber dans le piège du didactisme, et il aide le lecteur spectateur à comprendre aisément ses textes, sans avoir l'impression d'être jugé

**DEUXIEME PARTIE : LE
PROJET THEÂTRAL DE
SLIMANE BENAÏSSA,
SPECIFICITE DU TEXTE
DRAMATIQUE**

Dans cette partie, nous envisageons d'interroger le recours au registre comique dans les trois pièces de Slimane Benaïssa. Nous allons étudier les procédés comiques utilisés par le dramaturge, à savoir l'humour et l'ironie, deux figures très présentes dans le corpus. L'objectif est de mettre au jour les motifs de cette nouvelle dramaturgie du rire dans la littérature théâtrale d'aujourd'hui, en particulier du dramaturge Benaïssa. Pour ce faire, nous allons commencer, dans le premier chapitre « Analyse du discours humoristique », par une tentative de définition du rire et du comique, deux termes qui sont souvent considérés comme des synonymes, alors qu'il existe quelques différences entre eux. Nous essayerons de placer les termes dans deux moments différents, en premier lieu dans le théâtre et en second lieu dans la vie réelle. Nous constaterons alors que le rire a la même expression physique, mais il est provoqué par des stimuli différents ce qui suscite des réactions différentes aussi. Dans la vie réelle, il peut être spontané, euphorique, nerveux, mais dans le théâtre, il est cathartique.

En deuxième lieu, nous dégagerons les caractéristiques saillantes des répliques et attitudes qui prêtent au rire ou au sourire dans les pièces à partir d'un dialogue entre les textes du corpus et les textes théoriques parlant du comique, de l'humour et de l'ironie. Nous allons essayer de montrer en quoi le recours particulier à l'énonciation humoristique accompagne chez l'auteur le développement d'effets critiques par rapport à une situation sociale-historique propre.

Dans un troisième lieu, nous étudierons les fonctions du comique. Dans ce chapitre, il sera question de comprendre pourquoi Benaïssa se sert de procédés comiques et de discours humoristique dans son œuvre théâtrale. Nous traiterons donc d'une première fonction désacralisante. Elle permet aux personnages de rire de sujets sérieux. Nous aborderons également la fonction sociale, qui lui permet d'attirer la connivence des lecteurs \ spectateurs.

L'humour donne à l'auteur la possibilité de susciter le sourire chez le lecteur \ spectateur, tout en tenant compte des innovations dramaturgiques actuelles et en proposant des réponses inattendues par rapport aux malaises propres à la société.

CHAPITRE I :
PROBLEMATIQUES DU
RIRE : LE SERIEUX ET
LE NON-SERIEUX

Dans ce chapitre, nous tenterons une définition de la notion du comique selon différents théoriciens ; certains le définissent comme une manifestation physique, d'autres encore comme le voient comme une forme diabolique. D'autres encore lui cherchent des sources, des causes qui suscitent cet effet risible. Mais tous sont d'accord sur le fait qu'il est le propre de l'homme. Ces philosophes distinguent aussi la différence qui existe entre le rire et le comique. Ce dernier passe d'un genre littéraire à un registre qui renvoie à un état d'âme. Nous verrons que le comique et le rire sont très liés, mais pas des synonymes.

Nous commencerons donc par définir les deux notions, le comique et le rire en dehors du théâtre, puis dans cet art. Nous passerons ensuite à l'étude des procédés comiques les plus récurrents dans le corpus, à savoir l'humour et l'ironie. Nous serons amenés à faire une présentation de l'humour en revenant à ses origines, ce point nous démontrera la difficulté de définir ce concept, puisqu'il se glisse dans tous les genres sans être lui-même un genre précis. L'ironie sera un autre procédé à présenter et définir pour connaître ses types afin de nous faciliter l'analyse du corpus. Nous terminerons ce chapitre par l'étude du discours humoristique chez Benaïssa.

1.1. Rire / Comique : tentative de définition

L'étude du rire présente des difficultés qu'il faut identifier avant de tenter de les lever. Le comique n'est pas facile à localiser, il intervient partout, dans un discours, dans un genre, dans une situation, sans qu'il soit prévu ni attendu ni accepté. Il est protéiforme, il peut varier d'aspect, de degré, de procédés, de thèmes, jusqu'à devenir méconnaissable. Il est souvent subtil, volatil, diffus. Il peut s'infiltrer comme l'ironie, détourner comme la parodie et insinuer comme le mot d'esprit, on n'est jamais sûr de rien. Il peut se concentrer sur un jeu de mot, comme il peut envahir toute une situation, une conversation, un roman ou une scène et leur donner une tonalité particulière tout en restant imprécis. Le comique est aussi relatif, ambigu, instable « qu'il faut se résigner à un parti pris subjectif : « est esprit ce que je considère comme tel », décide Freud (*Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*), « le comique est ce qui me fait rire », enchaîne Jean Sareil (*L'écriture comique*)¹⁴⁰.»

Le comique est aussi difficile à définir. D'abord, parce qu'il n'existe pas à l'état pur, il apparaît toujours avec d'autres facteurs dont on ne peut le dissocier. L'analyse doit être pluridisciplinaire en prenant en considération les différents paramètres qui conditionnent le rire. Ensuite, « il n'y a aucune propriété objective qui en soit exclusive, incontestablement distinctive, qui résisterait à la contre-épreuve sérieuse... si ce n'est ses effets¹⁴¹. » Le comique selon Jean Cohen dans *Comique et poétique*, a seul le privilège d'induire une réaction physiologique reconnaissable.

Définir le comique par ses effets hilarants est aussi source de problème, car il existe des formes d'humour qui ne font pas rire et des rires qui ne doivent rien au comique comme la joie de vivre, les chatouillements, etc. Le rire du comique est dû à des causes innombrables et ne produisent pas toutes le même résultat. Certains supposent même que le rire n'est pas l'effet immédiat du comique, mais il est l'effet de l'effet. Il résulte du plaisir de la transgression, voire du moment de détente. Le rire n'est pas toujours une fin en soi, il est aussi un moyen de communication. Il peut renvoyer au dédain, à l'adhésion et à la soumission.

¹⁴⁰ SAREIL, J. cité par DEFAYS, J.-M. *Le comique*, SEUIL, 1996, pp. 5-6

¹⁴¹ DEFAYS, J.-M., op., cit., p. 6

1.2. Rire en dehors du théâtre

S'il est difficile de définir le comique, il est tout de même possible de l'identifier. Pour cela, nous commencerons par le rire. Jean-Marc Defays trace un tableau dans lequel il explique les deux notions de rire et de comique. Le rire est alors défini comme un effet physiologique, on y distingue le rire non euphorique du rire euphorique. Le premier étant un

Rire conventionnel de contact, de politesse, de bienveillance, de dédain, de révolte, de provocation... (le stimulus social n'est pas toujours spécifique).
[Le] rire euphorique : - spontané : état euphorique (« le rire de joie ») ou état pathologique (ex. hystérie)
Provoqué par un stimulus...
Toxique (ex. alcool)
Physique (ex. chatouillements)
Intellectuel (« le rire comique ») ¹⁴²

Le rire est donc une manifestation physiologique proprement humaine, même si la science contemporaine reconnaît que certains animaux peuvent rire, tel que le singe. En définitive, ce qui se joue dans le rire, c'est d'abord une certaine idée de l'homme, en dernier lieu, la question de l'humanité elle-même. En effet, un paysage, explique Bergson, peut être beau, laid, mais jamais risible. Si les objets inanimés ou animaux nous font rire, c'est par une ressemblance avec l'homme, ou par la marque que l'homme y imprime ou même par l'usage que l'homme en fait. Le rire est une manifestation corporelle qui témoigne de notre capacité à prendre le dessus sur la réalité.

Baudelaire voyait le rire comme l'empreinte du diable, car la mise à distance de la victime du rire fait penser selon lui à quelque chose de satanique, il vise à exclure celui qui est l'objet du rire ; « Le rire est satanique, il est donc profondément humain. Il est dans l'homme la conséquence de l'idée de sa propre supériorité ¹⁴³ », c'est pour cela, ajoute –il qu'il faut distinguer entre le rire de l'enfant de celui de l'adulte. Le rire de l'enfant est l'expression de la joie de recevoir, la joie de contempler, de grandir, de s'épanouir, mais celui de l'adulte, il exprime en revanche un orgueil inconscient. En voyant, par exemple, un homme trébucher au bout du trottoir, le témoin de la scène rit, car le rieur se sent différent de la victime, il se sent rassuré, ferme et certain qu'il ne vivra pas une scène

¹⁴² DEFAYS, J.M. *Le comique*, op. cit. p. 8

¹⁴³ BAUDELAIRE, C. *De l'essence du rire, et généralement du comique dans les arts plastiques*, in, https://fr.wikisource.org/wiki/De_l'essence_du_rire

pareille. A la Distance, traitée par Baudelaire, s'ajoute un autre point de grande importance, celui de la Différence. Les observations de Baudelaire fondent le comique dans le rire, alors même qu'ils diffèrent, car il y a un rire qui se joue en dehors de la comédie et que toute comédie n'est pas forcément source d'hilarité.

Pour ne pas confondre entre le rire et le comique, il faudrait d'abord savoir que ces deux notions sont, certes, très liées, mais ne sont pas des synonymes. C'est pourquoi Jean-Marc Defays distingue dans son livre *Le comique* entre le rire, le risible et le comique. Le comique est selon lui « le terme générique désignant les phénomènes verbaux et non verbaux qui ont la propriété de provoquer le rire »¹⁴⁴. Entre le comique et le rire s'établit un niveau intermédiaire, le risible. Ce dernier se définit comme le stimulus qui provoque le rire, et qui peut être involontaire ou volontaire. Le rire et le comique s'opposent au sérieux : « Le comique est simplement l'envers, le contraire, le négatif du sérieux, c'est-à-dire qu'il fonctionne sur le mode de la violation, de l'incongruité, de l'écart, de la contradiction, du paradoxe¹⁴⁵. »

Schopenhauer définit le rire comme le résultat d'une inconvenance constatée entre un objet et sa représentation, et il cherche l'origine du rire qu'il nomme le ridicule :

L'origine du ridicule est toujours dans la subsomption paradoxale et conséquemment inattendue d'un objet sous un concept qui lui est par ailleurs hétérogène, et le phénomène du rire relève toujours de la perception subite d'un désaccord entre un tel concept et l'objet réel qu'il sert à représenter, c'est-à-dire entre l'abstrait et l'intuitif. Plus ce désaccord paraîtra frappant à la personne qui rit, plus vif sera son rire. Donc tout ce qui excite le rire enferme deux éléments, un concept et quelque chose de particulier, objet ou événement ; cet objet particulier peut sans doute être subsumé sous ce concept, et pensé par son entremise ; mais à un point de vue, essentiel celui-là, il n'en relève aucunement, et au contraire est radicalement distinct des objets de ce concept représentés à l'ordinaire. Si comme cela est souvent le cas pour les traits d'esprit, au lieu d'un objet réel et intuitif, nous avons affaire à un concept spécifique subordonné à un concept générique, ce concept n'excitera le rire que lorsque l'imagination l'aura réalisé, c'est-à-dire remplacé par un substitut intuitif, et que de la sorte, aura lieu le conflit entre la représentation conceptuelle et la représentation intuitive¹⁴⁶.

Ainsi défini, le rire est le résultat d'un désaccord entre un objet donné et sa représentation, qui a pour origine deux mouvements : celui qui va du réel au concept et l'autre qui va du concept au réel. Quand il y a écart entre les deux éléments, il y a un rire, et

¹⁴⁴ BAUDELAIRE, C. op. Cit., p. 9

¹⁴⁵ DEFAYS, J.-M. *Approches du discours comique*, Liège, Mardaga, 1999, p.10

¹⁴⁶ SCHOPENHAUER, A. *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Paris, P.U.F., 1966, p. 93

plus cet écart est frappant plus le rire est vif. L'écart cependant, est créé par l'imagination de la personne qui remplace la représentation de l'objet par un substitut tout à fait différent. L'imagination joue dans ce cas un rôle prédominant, car elle est la base de la substitution et source du rire.

Gérard Genette avance que le rire est le résultat d'une attente brusquement abolie, il rejoint ainsi la définition donnée par Kant : « Le rire est un affect qui résulte du soudain anéantissement de la tension d'une attente¹⁴⁷. » Il s'agit d'une vision qui rejoint la théorie de la mécanique plaquée sur du vivant de Bergson pour qui « les attitudes, gestes et mouvements du corps humain sont risibles dans l'exacte mesure où ce corps fait penser à une simple mécanique¹⁴⁸. » C'est l'automatisme qui devient source du rire. Le geste est forcé, le corps resurgit alors qu'il est refoulé par une attitude morale, comme le diable à ressort qui sort de sa boîte. Le vital se réduit à de l'artifice, comme dans le comique de répétition où les mêmes paroles ou gestes reviennent à la surface, comme par automatisme.

Pour mieux expliquer le comique, Bergson présente trois observations qui portent moins sur la définition du phénomène que sur la place où il faut le chercher. Premièrement, le comique est proprement humain. L'homme, dit Bergson, est défini comme un « animal qui sait rire, ils auraient aussi bien pu le définir un animal qui fait rire¹⁴⁹. » Le rire peut être, cependant extérieur à celui-ci, c'est-à-dire causé par un effet extérieur, une maladresse ou un accident. Un homme court dans la rue, trébuche et finit par tomber assis par terre, ce n'est pas le changement brusque d'attitudes qui fait rire, mais c'est ce qu'il y a d'involontaire dans le changement, c'est la maladresse.

Une autre personne habituée à de petites occupations se trouve entourée d'objets truqués par un mauvais plaisant, il trompe sa plume et en retire de la boue, croit s'asseoir sur une chaise solide et s'étend sur le parquet, enfin agit toujours par un effet d'une vitesse acquise. L'homme pouvait arrêter le mouvement, mais il continue machinalement en ligne droite. Il devient cependant le jouet de son environnement malgré lui.

Ce qui est risible dans ce cas comme dans le premier, c'est une certaine raideur mécanique, là où l'on devrait trouver une souplesse attentive et une vivante flexibilité de la personne. Dans les deux cas ce sont des circonstances extérieures qui ont déterminé l'effet

¹⁴⁷ KANT, E. *Critique de la faculté de juger*, [1790], trad. A. RENART, Paris, Flammarion, 2001. p. 54

¹⁴⁸ BERGSON, H. *Le rire*, op. Cit. p. 22-23

¹⁴⁹ Ibid., p.13

comique. Le comique est donc accidentel. Or, il peut pénétrer à l'intérieur de la personne. La raideur mécanique n'aura pas besoin d'obstacle pour se révéler. C'est la personne, elle-même qui lui fournit tout, matière et forme, cause et occasion. Un tel personnage, appelé le distrait, a attiré plusieurs auteurs comiques. De là, Bergson définit le comique étant « Du mécanique plaqué sur du vivant¹⁵⁰. » Cette définition insiste plus sur le caractère subjectif du rire, car on peut rire de tout et ce de façon volontaire voire involontaire, le rire est l'expression d'une supériorité et d'une contradiction humaine. Nous rions alors de l'infortune des autres, et notre sentiment est fait de plaisir et de souffrance, tous deux mêlés. Aristote a, lui aussi, reconnu la nature essentiellement cruelle de l'humour, car se moquer d'une personne c'est l'avilir. Cicéron pensait que le ridicule se fonde sur la bassesse et la difformité. Le comique repose donc souvent sur l'exploitation d'une mésaventure, d'une maladresse, causée par un effet extérieur à la personne, ou le personnage. Les comédies permettent aux hommes de voir la honte de leurs propres défauts.

La deuxième observation que développe Bergson est que le rire est accompagné de l'insensibilité. « Il semble que le comique ne peut produire son ébranlement qu'à la condition de tomber sur une surface d'âme bien calme, bien unie¹⁵¹. » L'émotion est son ennemie, l'indifférence est son milieu naturel. « Le comique, continue-t-il, exige donc enfin, pour produire tout son effet, quelque chose comme une anesthésie momentanée du cœur. Il s'adresse à l'intelligence pure¹⁵², » on ne peut pas rire d'une personne si on éprouve de la pitié envers elle ou de la compassion.

La troisième observation est qu'« On ne goûterait pas le comique si l'on se sentait isolé¹⁵³ ». Le rire a besoin cependant d'échos, car ce n'est pas un son articulé net, terminé, il se propage de proche en proche. Le phénomène cache une certaine entente, et une complicité avec d'autres rieurs réels soient-ils ou imaginaires, surtout s'ils font partie d'une même société. Certes, il existe des effets comiques intraduisibles d'une langue dans une autre, relatifs par conséquent aux mœurs et aux idées de cette même société.

¹⁵⁰ BERGSON, H. op. cit., .p.21

¹⁵¹Ibid., op. cit. p. 13.

¹⁵²Ibid., p. 14

¹⁵³ Ibid., p. 14

Le philosophe Thomas Hobbes¹⁵⁴ donne une définition qui résume bien la relation entre le rieur et sa victime : « Le rire n'est rien autre que la gloire qui émane de la soudaine conscience de quelque supériorité personnelle, par comparaison avec la faiblesse d'autrui, ou, antérieurement, de la nôtre¹⁵⁵. » Nous sommes conscients désormais de la nature agressive et cruelle du rire. Ce dernier est selon le philosophe un signe de supériorité personnelle qui met en évidence la faiblesse de la victime, qui peut être soit une autre personne, soit le rieur lui-même riant de sa propre faiblesse antérieure. Se crée par conséquent une relation de supériorité et d'infériorité entre le rieur et sa victime. Or ce qui est pris pour signe de supériorité chez le rieur, Baudelaire le prend pour signe d'orgueil : « Le rire vient de l'idée de sa propre supériorité. Idée satanique s'il n'en fut jamais ! Orgueil et aberration !¹⁵⁶ » Rire parce qu'une personne trébuche et tombe est, selon Baudelaire, une preuve irréfutable de son orgueil inconscient.

Le rire repose sur l'exagération et la difformité, sur une ressemblance mécanique et artificielle de la vie, qui fait de l'écart par rapport à celle-ci quelque chose de risible. Plus encore, le rire repose sur l'identité et la différence. Ce qui fait rire, c'est une identité qui s'ignore comme différente, nous rions d'une personne qui se prend pour un vrai chevalier, jusqu'à son accoutrement ridicule, qui n'est qu'une pâle imitation. On rit aussi d'un homme qui se cogne à une vitre parce qu'il est ce que nous pourrions être mais que nous ne sommes pas. Par un rire rassurant, on met à distance une situation que nous voulons étrangère à la nôtre et dont le ridicule résulte d'un manque de maîtrise que nous avons. Cet aspect mécanique qui s'installe dans la vie et qui l'imité est le comique, que l'on retrouve dans le distrait, comme dans le clown, le mime, etc.

Les causes du rire qui provient du comique sont donc innombrables, on peut rire d'un mot, d'un caractère pour différentes raisons, psychologiques, sociologiques, etc. Mais le rire peut provenir aussi, selon Freud, d'une insatisfaction, ou de la satisfaction, de l'agressivité, comme il provient d'un sentiment de supériorité, allant d'un simple rire à un

¹⁵⁴MIKES, Georges : romancier, humoriste et journaliste se présente lui-même comme suit : « *Né en 1912 dans une petite ville de Hongrie, emmené à Budapest à l'âge de dix ans. Je rêvais d'être journaliste, ou écrivain, mais ma famille voulait faire de moi un vrai gentilhomme, [...] avocat ou juge. J'étudiais donc le droit, mais parallèlement je trouvais du travail dans un journal. Envoyé à Londres pour une quinzaine de jours, je ne devais plus jamais en bouger. J'ai appartenu à la section hongroise de la BBC pendant la Seconde guerre mondiale, puis je suis devenu journaliste indépendant. J'ai tourné en Hongrie un film pour la BBC. Par ailleurs j'ai écrit plus de trente volumes, vendus en 21 langues et à plusieurs millions d'exemplaires : citons en français, aux éditions Hachette, Paris : *Drôle de pays* (1952), *Drôle d'Europe* (1962), *L'Italie sans peine* (1962). » Il est mort le 30 août 1987.*

¹⁵⁵MIKES, G. *Sautes d'humour*, in « Le courrier » *Le rire, satire au flanc*, UNESCO, avril 1962, p. 5

¹⁵⁶BAUDELAIRE, C. op. cit. p. 7

fou rire, comme montré par Bergson. Ce phénomène devient pour certains un moyen de transgression ou de provocation et pour d'autres un moment de détente.

1.3. Le rire \ le comique au théâtre

Le théâtre qui suppose par définition l'existence d'un spectacle, d'une relation particulière entre celui qui regarde et celui qui est regardé, constitue le lieu privilégié où peut naître le rire car, au théâtre il nous est possible de rire du vécu heureux soit-il ou malheureux, et en ce moment précis, étant nous-même spectateurs, se dresse une certaine barrière mentale entre lui (le vécu) et nous. Revient ici la notion indispensable à l'intelligence du rire, qui est celle de Distance, d'altérité qui sépare le rieur dans la salle, du personnage sur la scène.

Le rire au théâtre démontre comme le précise Baudelaire, le sentiment de supériorité du rieur. En effet, l'anesthésie momentanée du cœur n'est possible qu'au moment où toute sympathie et toute communion disparaissent. En regardant un spectacle, il arrive au spectateur de croire à ce qui est représenté ou de s'identifier à tel ou tel personnage, mais il sait aussi très bien qu'il s'agit d'une représentation et non du réel, ce qui lui permet de garder sa supériorité. Il sait d'avance ce qui va arriver au personnage, et c'est ce qui déclenche le rire.

Dans la comédie, est appelé comique le caractère d'une œuvre théâtrale provoquant des réactions pareilles. La complexité de ces réactions prouve qu'il y a plusieurs sortes de comique. Des principes de classification, tenant compte des contenus variés des œuvres comiques sont proposés. Ils sont de deux sortes : les uns calquent leur définition sur les différents types de représentations comiques comme la comédie à tiroir, la comédie larmoyante, la comédie-ballet, la comédie musicale, et même le one-man-show, tous ces modes comiques auraient chacun sa propre recette.

Le second principe de classification repose sur les niveaux visés dans une œuvre par le même comique. En ce sens on peut distinguer un comique de mots, un comique de caractère, un comique de mœurs et un comique de situations. Il n'est pas si aisé de distinguer entre ces niveaux comiques car tout personnage de théâtre a un caractère, il a des mœurs, il est dans une situation et il prononce des mots. Ils semblent en revanche tous liés. Mais on distingue le comique créé par le personnage du comique de situation. Le spectateur peut rire d'un personnage inférieur à ses yeux sans trouver comique les autres

personnages. Or la situation d'ensemble est exigeante ; pour atteindre son effet comique, il faut engendrer des problèmes pour tous les personnages, les soumettant ainsi tous au rire du spectateur.

Le comique est généralement inscrit dans l'histoire. A la différence du tragique qui semble lié à certaines circonstances et certaines époques, le comique se trouve partout et toujours. Il satisfait un besoin constant et universel. Et pour atteindre son but, il doit englober des références historiques parfois précises et périssables. Le comique peut vieillir. Des pièces comiques qui faisaient rire à leur création, ne font plus rire après des années ou quelques générations. Il existe quelques pièces qui font exception, comme celles de Molière qui continuent à faire rire jusqu'à nos jours. Le personnage moliéresque semble être en accord prédéterminé avec le schéma le plus général du comique.

Bergson, dans sa théorie sur le rire, parle plutôt du comique. Selon lui : « on obtient un effet comique en transposant l'expression naturelle d'une idée dans un autre ton ¹⁵⁷ ». Puisqu'il existe plusieurs tons, il en résulte une multitude de moyens et le comique peut passer par un grand nombre de degré « *depuis la plus plate bouffonnerie jusqu'aux formes les plus hautes de l'humour et de l'ironie* ¹⁵⁸ » Chez Bergson, il est question de transposition et de degré. On a la transposition du familier au solennel, de la petitesse en grandeur, du pire en meilleur.

Pour faire surgir le comique dans un texte théâtral, Bergson parle de trois procédés : *La répétition*, qui consiste à répéter tout une situation, c'est-à-dire une combinaison de circonstances qui revient telle qu'elle à plusieurs reprises, tranchant ainsi sur le cours changeant de la vie. Une même scène peut alors se reproduire soit entre les mêmes personnages, soit entre des personnages différents.

Le deuxième procédé est l'*Inversion* :

Ce second procédé a tant d'analogie avec le premier [...] Imaginez certains personnages dans une certaine situation : vous obtiendrez une scène comique en faisant que la situation se retourne et que les rôles soient intervertis ¹⁵⁹.

On rit cependant d'un enfant qui donne des conseils et des leçons à ses parents, d'un prévenu qui fait de la morale au juge, de tout ce qui s'inscrit dans la rubrique « le monde à l'envers ».

¹⁵⁷BERGSON, H. *Le rire*, op.cit.p. 28

¹⁵⁸ Ibid. p. 29

¹⁵⁹Ibid., p. 34

Le troisième procédé est nommé l'*Interférence des séries*, ce procédé se présente sous différentes formes au théâtre : une situation est comique quand elle appartient en même temps à deux séries d'évènements absolument indépendantes et qu'elle peut s'interpréter à la fois dans deux sens différents.

Cette dernière définition nous fait penser au quiproquo qui présente en effet, en même temps, deux sens différents, l'un possible, donné par les acteurs, et l'autre réel donné par le public. Il résulte ici un balancement entre le jugement faux et le jugement vrai, on oscille entre le sens possible et le sens réel, l'esprit oscille entre deux interprétations opposées : « On comprend que certains philosophes aient été surtout frappés de ce balancement, et que quelques-uns aient vu l'essence même du comique¹⁶⁰. » Mais le quiproquo théâtral n'est que le cas particulier d'un phénomène plus général, celui des interférences des séries indépendantes, il est même le moyen de les rendre plus sensibles. L'absurde est aussi le fruit de tels amalgames, où l'on prend au pied de la lettre les jeux de mots qui ont des sens différents. Et le résultat est parfois la plus extrême incongruité. Parfois, c'est du vital qui devient du mécanique, comme chez le clown ou le mime.

La plupart des effets comiques se produisent par l'intermédiaire du langage. Mais il faut distinguer entre le comique que le langage exprime et le comique que le langage crée :

Le premier pourrait se traduire d'une langue dans une autre. Le second est généralement intraduisible, quitte à perdre la plus grande partie de son relief en passant dans une nouvelle société, autre par ses mœurs, par sa littérature, et surtout par ses associations d'idées¹⁶¹.

Le comique exprimé par le langage ne peut être traduit dans une autre langue que la sienne, car « il doit ce qu'il est à la structure de la phrase ou au choix des mots¹⁶². » Ce comique ne constate pas les distractions particulières des hommes et des évènements, il souligne, en revanche, les distractions du langage lui-même. C'est le langage, lui-même, qui est comique :

Le comique de mots opère en exagérant, en amplifiant un ton, une idée, et cela fait rire parce qu'en prenant tout au pied de la lettre, on ne voit pas les différences qui s'insinuent au travers des mots qui, bien qu'identiques, traduisent cette réalité et ses différenciations internes. Derrière les jeux de

¹⁶⁰BERGSON, H. *Le rire*, op.cit., p. 5

¹⁶¹Ibid., p. 36

¹⁶² Ibid., p. 36

mots, les calambours, on retrouve toujours l'opposition entre le littéral et le figuré ; le littéral pose problème¹⁶³.

Les trois procédés traités par Bergson sont des formes d'identité et de substitution. La Répétition est le même qui se duplique, l'Inversion est une indifférenciation là où il faudrait une différence. Quant à la contrainte d'identité générale, parce qu'elle a d'intenable et de problématique également, elle provoque le rire comme réponse à un problème qui est affirmé et résolu par là même, voire nié. Prendre littéralement ce qui ne peut l'être est synonyme de comique. D'une manière générale, le littéral comique suggère sa propre incongruité au regard de ce que l'on sait par ailleurs. S'en tenir au littéral alors que c'est le sens figuré qu'il faut entendre est source de rire comique. Le théâtre de l'absurde illustre bien la réduction de l'action au langage devenu lui-même problématique par l'éclatement de la littéralité en une pluralité de sens. Les jeux de mots sont sa propre fin. Le comique gît dans ces amalgames et ces substitutions, mais on le retrouve aussi par-delà les mots, on le retrouve dans l'agencement des choses.

Le rire tient à ce genre de substitutions. Elles opèrent sur base d'un trait commun, d'une propriété commune entre deux choses ou deux êtres, voire entre deux phrases ou deux mots pris au pied de la lettre. Le rire provient du caractère ténu, voire absurde, incongru ou non pertinent de cette identification, donc de cette propriété commune. Pour obtenir l'effet comique, il faut qu'elle soit mise en exergue, amplifiée, exagérée même dans certains cas. L'écart est cependant le critère de grande importance qui suscite le rire. Il peut être décrit en fonction de son amplitude,

Puisque le rire peut être provoqué par des décalages à peine perceptibles (allusion ironique, détail graphique, léger haussement d'épaules, modification de l'intonation), comme par des exagérations invraisemblables (loufoquerie). Il n'est pas moins important de déterminer la composante sémiotique du phénomène qui est affecté par cet écart, en fonction du média (linguistique, plastique, scénique) et de l'articulation (forme/thème)¹⁶⁴.

Defays distingue quatre niveaux des différentes manifestations du comique verbal : intralinguistique donnant comme exemple les bavardages, les changements de voix ; linguistique comme les calambours, les mots d'esprit ; extralinguistique comme les anecdotes et les absurdités ; enfin métalinguistique telles les parodies, les jeux sur les conventions et les codes. Ces niveaux peuvent s'appliquer sur d'autres moyens d'expression comme le cinéma, la bande dessinée, le pantomime... etc.

¹⁶³ MEYER, M. *Le comique et le tragique. Penser le théâtre et son histoire*, PUF, France, 2003, p. 72

¹⁶⁴ DEFAYS, J.-M. op. Cit. p. 32

Pour trouver l'origine de cet écart et mieux rendre compte du comique et de ses orientations, Defays retient du groupe MU des procédés comiques primaires et qu'il esquisse dans un tableau récapitulatif :

<p>Adjonction :</p> <p><i>L'HYPERBOLE</i></p> <p><i>Le burlesque (répétition, redondance, exagération)</i></p>	<p>Suppression :</p> <p><i>LA LITOTE</i></p> <p><i>L'humour (ellipse, condensation ; + remplacement : transposition métaphorique)</i></p>
<p>Remplacement :</p> <p><i>L'IRONIE</i></p> <p><i>L'ironie (euphémisme, antiphrase, [pseudo] simulation)</i></p>	<p>Permutation</p> <p><i>L'INVERSION</i></p> <p><i>L'absurde (chiasme, paradoxe, paralogisme)</i></p>

Ce tableau peut être complété par d'autres types de comique comme l'humour noir, la dérision, la parodie, etc.

Le comique est un phénomène complexe, dont la définition est un vrai défi. Il fonctionne sur l'écart et une certaine incongruité, mais cette dernière peut aussi caractériser la création poétique. Selon Bergson, le comique pour faire son effet doit insister sur la présence de l'intelligence seule ; il naîtra quand les membres du groupe dirigeront tous leur attention sur l'un d'entre eux, sans se laisser influencer par les sentiments. Ainsi défini, il semble cruel, agressif, mais il peut être parfois un signe de connivence entre le rieur et la victime :

Le non-sérieux peut être amour mutuel, communication. La plaisanterie est un lien social ; elle continue le sourire, ce vestibule de l'humain. Sourire c'est montrer que l'on n'est pas si sérieux qu'il semble, c'est atténuer les reproches, assurer une communication spirituelle que l'homme trop sérieux ne connaît pas. Sourire c'est parfois détourner autrui du monde compact des intérêts pour l'appeler à une communion dans le non-sérieux. A plus forte raison, le rire cimenterait-il l'union des rieurs ; il a un rôle social [...], comme l'humour, ce mixte de sérieux et de non-sérieux ¹⁶⁵

¹⁶⁵ CHÂTEAU, J. « Le sérieux et ses contraires », in *Revue philosophique* (140), octobre-décembre 1950, 441-465.

Jean Château conteste la distinction étanche établie entre le sérieux le non-sérieux, et explique que dans le rire, les deux peuvent se superposer. Mais il parle ici de l'humour.

1.4. Tentative d'une définition de l'humour

Parler de l'humour nous met en plain-pied de plusieurs difficultés. D'abord aborder la question de l'humour nous incite tout de suite à le relier au rire, alors que ce dernier ne doit pas être considéré comme garant du fait humoristique. Le rire peut être certes déclenché par un fait humoristique mais ce dernier ne déclenche pas nécessairement le rire, car il peut accompagner une description dramatique de certains événements, comme la guerre, les conflits et les drames de la vie quotidienne.

La deuxième difficulté réside dans la multitude des termes qui servent à désigner l'acte humoristique. Les dictionnaires proposent différentes définitions et synonymes ce qui nous montre qu'il est difficile de nous en remettre à leurs dénominations : ironie, dérision, raillerie, plaisanterie... etc. autant de termes qui s'enfilent. S'ensuit l'impossibilité de classer l'humour dans une catégorie ou dans une autre. Cette prolifération des dénominations ne facilite pas plus la définition du terme de l'humour, par contre on se trouve dans une boucle interminable de mots.

La troisième difficulté tient aux catégories rhétoriques. Il s'agit de la distinction entre ironie et humour. Aristote décrit l'ironie comme une antiphrase qui consiste à dire le contraire de ce que l'on pense. Dans le *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, l'ironie est présentée comme une catégorie distincte de l'humour : la première joue sur l'antiphrase, alors que l'humour joue sur des oppositions qui ne sont pas antiphrastiques, ajoutant à cela que l'ironie enclenche le rire contrairement à l'humour qui n'enclenche que le sourire. Pour d'autres, tel que Robert Escarpit, l'humour et l'ironie sont confondus. Dans son livre *L'Humour*, Escarpit note que « Le paradoxe ironique, qui est le premier temps de l'humour, est obtenu par la mise en contact soudaine du monde quotidien avec un monde délibérément réduit à l'absurde¹⁶⁶. » Ainsi, l'ironie se présente comme un processus destructeur, alors que l'humour vient pour la corriger avec un clin d'œil complice.

Les difficultés sont diverses, ce qui rend donc la définition et l'analyse de l'humour une tâche plus ardue que l'on ne pense. Il se faufile dans les situations dramatiques entre les personnages comme une substance gluante dans les mains, il est difficile de le cerner,

¹⁶⁶ ESCARPIT, R. *L'Humour*, 4^{ème} édition PUF, coll. Que sais-je ? France, Paris, 1967, p. 90.

de là l'étudier sans se heurter à d'autres procédés qui paraissent comme lui, mais qui ne le sont guère. Il n'est pas un genre littéraire que l'on peut classer et caractériser clairement, il est regard, on ne le choisit pas, il est à l'intime de soi, il est une manière d'être, de sentir, de formuler. D'où la difficulté de devoir l'analyser, l'isoler, le décoller du mouvement même de l'écriture : le choix des mots, le rythme, l'agencement des répliques. Il est une manière de ne pas se laisser abandonner dans le monde tragique. Il relève par-dessus tout d'une défiance permanente envers l'esprit sérieux, il est aussi une puissance d'être à la fois soi et un autre. Le comique est la part visuelle, corporelle de l'humour. Il est la valeur ajoutée à l'humour par le théâtre.

« Pourquoi nous ne pouvons pas définir l'humour ¹⁶⁷ » est la première question que pose Escarpit dans son ouvrage *L'Humour*. En effet, plusieurs philosophes, écrivains, littéraires ont tenté de cerner l'humour dans une définition précise, mais peine perdue. Par contre, on tentait d'expliquer le phénomène, ses origines, ses effets, on arrivait même à écrire des ouvrages historiques, descriptifs comme le fait Louis Cazamian dans son livre *The development of English Humor*, (« Le développement de l'humour anglais ») dans lequel l'auteur renonce à définir le terme. Et dans son *Encyclopaedia Britannica*, (« Encyclopédie Britannique ») sous la rubrique *Humour*, au lieu d'une définition, il se contente d'un double renvoi :

« *Humour* : see *Fluid* (voir *Fluide*)

Humour : see *Wit* (voir *esprit*) »¹⁶⁸

Le choix des deux synonymes est révélateur, car ils appartiennent à des familles sémantiques différentes. Le synonyme *Fluid* se réfère à l'histoire du mot, le synonyme *Wit* se réfère plutôt à la chose, au phénomène et lui trouve un rapport logique avec le mot esprit. Escarpit admet même qu'entre 1590 et 1640, les polémiques en a fait un des termes les plus usés, dont on parle sans se soucier de son sens exact. Il est possible que Ben Jonson s'y soit référé pour expliquer sa conception de la comédie. Il aurait utilisé le terme pour faire passer ses idées nouvelles, qui consistent en une doctrine d'une comédie classique qui soit avant tout une comédie de caractère. Le procédé consiste en effet à

Présenter des personnages que la situation dramatique place en porte-à-faux par rapport à leur humour (et c'est *Every man in His Humour*) ou que leur

¹⁶⁷ ESCARPIT, R. *L'Humour*, p. 5.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 6.

humour place en porte-à-faux par rapport à leur rôle réel (et c'est, avec infiniment moins de bonheur, Every Man out of his Humour)¹⁶⁹

On peut supposer ici une double nature des personnages. Un excentrique à l'état pur n'est pas risible. Une excentricité n'est comique que si son anomalie caractérielle se détache sur un fond de normalité ou sur le fond d'une anomalie contradictoire. La deuxième nature de l'excentrique donne la mesure de son excentricité et permet à cette dernière d'acquiescer par décalage un caractère risible. C'est pourquoi les auteurs comiques préfèrent mettre sur scène des humours affectés, de faux excentriques. Le seul fait d'être reconnu comme faux suppose l'existence d'une vraie nature normalisée et réalise automatiquement les conditions nécessaires à la comédie.

En 1762, dans *Elements of criticism*, d'Henry Home, alias Lord Kames qui écrit : « Le vrai humour est le propre d'un auteur qui affecte d'être grave et sérieux, mais peint les objets d'une couleur telle qu'il provoque la gaieté et le rire¹⁷⁰. » Home distingue clairement l'humour littéraire (*in writing*) de l'humour vécu (*in character*). Cela suppose l'existence de deux caractères d'humour. L'écrivain qui serait un humoriste *in character*, dans la vie réelle, et chez qui l'humour *in writing*, serait une manifestation involontaire du tempérament.

En France le mot rentre dans la langue vers 1725. Voltaire est d'ailleurs l'un des premiers à parler de l'humour en France. Il précise que le mot a déjà existé sous sa forme « Humeur » et en a dénié aux anglais le monopole :

Ils ont un terme pour signifier cette plaisanterie, ce vrai comique, cette gaieté, cette urbanité, ces saillies qui échappent à un homme sans qu'il s'en doute ; et s'ils rendent cette idée par le mot humeur, humour, qu'ils prononcent yumor, et ils croient qu'ils ont seuls cette humeur, que les autres nations n'ont point de terme pour exprimer ce caractère d'esprit ; cependant, c'est un ancien mot de notre langue employé en ce sens dans plusieurs comédies de Corneille¹⁷¹.

Voltaire ne donne aucune définition du terme, mais il insiste sur le fait que le mot existait bien avant en langue française. Le mot humour conserve, pendant longtemps, un sens proche d'un état d'esprit, alors qu'en anglais, le mot désigne une faculté à présenter la réalité de façon plaisante, absurde ou insolite avec une attitude détachée. En 1762, Voltaire admet, dans le *Dictionnaire de l'Académie*, le mot « humoriste », mais comme mot dérivé d'humeur, et non d'humour. L'humoriste est alors un médecin partisan de la théorie des

¹⁶⁹ ESCARPIT, R. op. cit., p. 22

¹⁷⁰ HOME, H. cité par ESCARPIT, in *L'Humour*, op. cit. p. 35

¹⁷¹ ESCARPIT, R. op. cit. pp. 64-65

humeurs, et, ensuite seulement, un *humorist* au sens proposé par Corbyn Morris. Il faut attendre la fin du XVIII^{ème} siècle, pour que le mot humour soit élucidé par Madame de Staël : « *La langue anglaise a créé un mot, humour, pour exprimer cette gaieté qui est une disposition du sang presque autant que de l'esprit ; elle tient à la nature du climat et aux mœurs nationales*¹⁷² » mais cet humour anglais diffère un peu du latin *humor*. Progressivement le mot humour perd de sa spécificité anglaise. Frank Evrard souligne que l'humour moderne, en France, naît dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle avec l'esprit fumiste. Il a été cultivé par les romantiques et ne s'appuie plus sur des mécanismes rassurants :

Il présente une part obscure et déroutante, accentue les effets de brouillages en rendant caduques les oppositions entre le grave et le risible, entre le sens et le non-sens. Au confluent des tendances anglo-saxonne et germanique, le discours humoristique français est alimenté par plusieurs veines. L'humour noir, qui se présente comme une version caricaturale du souffle gothique ou fantastique hérité du romantisme, va jusqu'au grand-guignolesque le plus sanglant dans les œuvres de Xavier Forneret, Eugène Chavette, Lautréamont, Villiers de l'Isle-Adam ou Léon Bloy¹⁷³.

A côté de l'humour noir, se développe aussi un humour de l'absurde, de l'impossible et de l'illogisme sous l'influence du flegme imperturbable et de l'art du *nonsense* anglais. Dans *L'Anthologie de l'humour noir*, André Breton le définit comme « une révolte supérieur de l'esprit¹⁷⁴ » révolte contre l'absurdité des guerres, des injustices... etc. après la deuxième guerre mondiale, l'humour s'éveille comme un genre littéraire universel. Il n'est plus spécifiquement anglais. Les trois *best-sellers* du genre sont un Hongrois naturalisé Britannique, George Mikes, un Italien monarchiste, Giovanni Guareschi, et un journaliste Français, Pierre Daninos. Chacun d'entre eux exerce, sous un aspect plaisant, une douleur ou une peine quelconque.

Il semble déjà difficile de le définir ou de le cerner. L'humour peut être un des procédés qui visent à provoquer le rire, mais il n'est pas forcément que comique, car d'une part, il peut, dans ses manifestations artistiques, naître d'une psychologie mélancolique, voire dépressive, d'une autre part, il mène au-delà du rire, vers une philosophie et une esthétique pessimistes, ou du moins résignées qui prennent acte des contradictions inhérentes au monde et à toute activité humaine.

¹⁷² SIMEDIH, KOKOU V. *L'humour et l'ironie en littérature francophone subsaharienne, une poétique du rire*, thèse présentée au département d'études françaises de l'université Queen's, Canada, mars 2008

¹⁷³ EVRARD, F. *L'Humour*, Paris, Hachette, 1996, p. 25

¹⁷⁴ BRETON, A. *Anthologie de l'humour noir*, préface, édition du Sagittaire, Paris, 1940, p. 11

Pour dire si l'humour entre dans le cadre du comique, il faut le comparer à ce dernier. Le comique et le genre de la comédie sont des concepts qui se manifestent, d'abord et pour longtemps en relation avec le phénomène du rire, mais dans un champ mimétique précis : la comédie met en scène un personnage bas et aboutit à une fin heureuse. Exigences qui se trouvent tout au long de l'âge classique, et pas uniquement au théâtre. Or, l'humour est dépeint généralement comme une forme supérieure, plus noble que le rire habituel, il est aussi un phénomène souvent plus apte à parler de malheur que de bonheur, une histoire humoristique n'est pas obligatoirement comique :

Si l'humour fait si souvent rire, c'est simplement que son mécanisme dialectique est analogue à celui du rire, c'est qu'il crée volontiers la tension par son ironie et que – moins souvent d'ailleurs- son rebondissement amène la détente. Cette coïncidence est partielle et occasionnelle. Il arrive que l'humour coïncide avec des formes supérieures de la pensée dialectique et devienne une philosophie¹⁷⁵.

Il est clair que l'Humour échappe à toute tentative de définition, voire même de classement. Cazamian évoque son caractère inconscient : « Ou bien l'écrivain, l'orateur, si inculte soit-il, a finement conscience de la transposition qu'il effectue- et l'humour se réalise en lui ; ou bien il n'en a pas conscience, et l'humour n'existe pas¹⁷⁶. » Bergson, lui, le considère comme un mécanisme de transposition : « On décrira minutieusement et méticuleusement ce qui est en affectant de croire que c'est bien là que les choses devraient être, ainsi procède souvent l'humour¹⁷⁷. »

Alors que Breton le voit comme une posture existentielle :

Il est rare que la question ait été serrée près que par Léon-Pierre-Quint qui, dans son ouvrage 'Le compte de Lautréamont et Dieu', présente l'humour comme une manière d'affirmer, par-delà « la révolte absolue de l'adolescence et la révolte intérieure de l'âge adulte », une révolte supérieure de l'esprit¹⁷⁸.

Pour l'un comme pour l'autre l'humour se manifeste de l'inconscient, il s'extériorise délibérément sans qu'on prenne le temps de l'inventer de toute pièce. Il est aussi l'expression même de cet inconscient révolté dont parle Breton.

L'humour n'est pas forcément comique, mais il peut s'exprimer à travers les catégories du comique. Il s'applique alors aux mots, au caractère, aux gestes, etc. son champ

¹⁷⁵UBERSFELD, A. *Lire le théâtre I*, Belin Sup, 1996, p. 126

¹⁷⁶MORAN, P. et GENDREL, B. *Humour*, in www.fabula.org/ février, 2011

¹⁷⁷BERGSON, H. *op. cit.*, p. 42

¹⁷⁸MORAN, P. et GENDREL, B. *Humour*, in www.fabula.org/ février, 2011

d'application est bien étendu. En prenant en considération certains éléments rhétoriques, linguistiques ou pragmatiques, l'humour se caractérise par sa dispersion et son irréductible ambiguïté surtout au point de vue pragmatique :

L'humour n'a pas de type, de thèmes ou de motifs qui ne soient qu'à lui, il ne s'impose pas de restrictions stylistiques ou lexicales ; il n'a ni séquences situationnelles, ni fonctions narratives propres, ce n'est pas donc un genre¹⁷⁹.

L'émetteur et le récepteur présentent souvent des attitudes particulières, le récepteur trouve souvent des difficultés à interpréter le discours de l'émetteur, ce dernier émane des signes ambigus qui sont mêlés d'intentions subjectives.

La définition donc du terme semble impossible, les théoriciens donnent des traits constants, des caractéristiques générales qui mènent à la compréhension de ce terme ambigu, dont le sens évolue selon les esprits des sociétés et selon les temps. Ainsi Jacques Chabot l'explique à partir d'un texte de Giono :

Je suis persuadé que l'humour est indéfinissable. Il n'est pas un objet théorique [...], il est une pratique singulière du sujet, dans son particulier. L'humour n'est pas un objet de connaissance : on en fait chacun pour soi, mais en complicité avec autrui. L'humour est la connivence des individualistes solitaires. L'humour est le mode d'expression d'un esprit subjectif en pleine action contre l'ordre établi de la réalité : celui que nous subissons d'ordinaire passivement au nom de l'autorité¹⁸⁰.

L'humour est présenté ici comme l'opposé du « rire », ce dernier est selon Bergson, un geste social et non individuel. En effet le rire se manifeste dans un groupe, plus grand est le nombre du groupe plus grand est l'écho du rire, surtout si ses membres font partie de la même sphère culturelle. L'humour, lui, est une pratique subjective qui se révolte contre un ordre établi, tout comme le confirme Breton pour qui l'humour est une forme supérieure de la révolte de l'esprit.

En se référant à ces différentes présentations, on pourrait avancer que l'humour est avant tout une expression de l'esprit qui se manifeste des profondeurs de l'inconscient pour exprimer un sentiment, voire une opinion, à travers une situation de communication donnée, pour critiquer, pour dénoncer et se révolter contre la réalité. Cette dernière se présente à l'être humain sous différentes couleurs, selon les situations on dit que « la vie est rose » pour exprimer sa beauté, « une vie noire » pour dire le contraire. Ainsi l'humour

¹⁷⁹ RIFFATERRE, M. *Fonctions de l'humour dans les misérables*, France, NATHAN, 1972, p. 71

¹⁸⁰ LABOURET, Denis, *Le double je de l'humour*, in www.fabula.org, février 2011

change lui aussi de couleurs, selon les situations, obtenant en conséquence un arc-en-ciel de l'humour. Nous aurons alors un humour noir, jaune, violet qui a trait à la religion, gris qui est lié à la grisaille du quotidien, bleu, caméléon...etc. Autant de couleurs qui distinguent un humour d'un autre selon la signification de la couleur dans une situation précise.

1.5. L'ironie : étymologie et définition

Nous commençons la définition par celle extraite du dictionnaire *Le Littré* :

- 1- Proprement ignorance simulée, afin de faire ressortir l'ignorance réelle de celui contre qui on discute ; de là l'ironie socratique, méthode de discussion qu'employait Socrate pour confondre les sophistes.
- 2- Par extension, raillerie particulière par laquelle on dit le contraire de ce que l'on veut faire entendre.
- 3- Fig. L'ironie du sort, évènement malheureux qui semble être une moquerie du destin¹⁸¹.

La définition distingue deux types d'ironie fondamentaux : l'ironie dans les mots d'une part, l'ironie dans les choses de l'autre. L'ordre dans lequel sont présentés les sens n'est pas sans importance, il marque clairement la prédominance du premier sens sur le second qui est d'ailleurs donné comme figuré. On constate aussi que l'ironie socratique est donnée comme origine de l'ironie.

L'ironie, selon Pierre Schoentjes, se pratiquait dans l'Antiquité la plus reculée, mais on ne pouvait qualifier d'ironiques les paroles car le mot n'existait pas encore à ces époques. Il y a un consensus pour rattacher ironie à l'étymon *eirōneia*. Le sens originel d'*eirôn* pourrait être celui qui interroge, demande, se demande.

Les premières occurrences de *eirôn* figurent chez Aristophane (450-385 av. J.-C.) : le terme désigne des personnages peu recommandables, indignes de confiance et qui n'emportent certainement pas la sympathie de l'auteur¹⁸².

L'auteur reconnaît la difficulté de cerner le sens exact du mot, mais ajoute que le mot *eirôn* est aussi un caractère propre à la comédie antique. Dans les fables, le rôle de l'*eirôn* est quelques fois tenu par le renard.

Si le mot ironie figure dans les comédies, on le retrouve aussi dans le dialogue philosophique. C'est ainsi qu'il va acquérir ses lettres de noblesse. Platon applique à

¹⁸¹ SCHOENTJES, Pierre, *Poétique de l'ironie*, Du Seuil, octobre 2001, p. 20

¹⁸² SCHOENTJES, P. op. cit., p. 31

plusieurs reprises les termes *eirôn*, *eirôneia* à Socrate sans que le mot ne soit défini. A partir des traités d'Aristote, l'ironie occupe une place non négligeable dans ses ouvrages. La *Rhétorique* présente l'*eirôn* comme une personne qu'il faut craindre en raison de son hypocrisie et qui peut exciter la colère par un côté méprisant. Aristote classe l'ironie parmi les plaisanteries et remarque que l'ironie : « [*eirôneia*] est plus digne de l'homme libre que la bouffonnerie [*bômolochia*] ; par le rire, l'ironiste cherche son propre plaisir ; le bouffon, celui d'autrui¹⁸³. »

Le terme désigne d'abord une attitude, une habitude d'expression, et non une figure de rhétorique. Aristote exposera plus tard les caractéristiques de comportements qui distinguent l'*eirôn* de l'*alazôn* (le vantard) :

De l'aveu unanime, donc, le vantard [*alazôn*] aime à faire semblant de posséder des titres de gloire qu'il ne possède pas, ou d'en posséder de plus grands que ceux qu'il possède ; le dissimulé [*eirôn*], à l'inverse, nie posséder les titres de gloire qu'il possède ou les minimise ; (...). Mais il se peut qu'on adopte chacune de ces attitudes soit pour un but autre qu'elle-même, soit pour rien d'autre qu'elle-même¹⁸⁴.

Contrairement au vantard, l'ironiste ne cherche pas à tirer profit de ses paroles. L'*eirôn* n'est condamnable que si sa modestie apparente est, au même temps, fautive :

Les dissimulés [*eirôn*], qui ne parlent que pour minimiser leurs mérites, paraissent à première vue gens plus distingués (car ce n'est pas, pense-t-on, l'amour du gain qui inspire leurs paroles, mais la peur de l'exagération). Leur domaine à eux aussi, comme aux vantards [*alazôn*], ce sont les qualités dont on peut se faire gloire, mais eux, ils nient les posséder ; ainsi faisait Socrate. [...] Il n'en reste pas moins qu'user de dissimulation avec modération en dissimulant des mérites qui ne courent pas tellement les chemins ni ne sont tellement évidents, c'est évidemment de la distinction. Mais quand on cherche l'opposé du véridique, c'est au vantard qu'on pense immédiatement, car il est pire que le dissimulé¹⁸⁵.

Aristote oppose dans ce passage deux objets possibles de l'ironie. Comme feinte modestie, l'ironie porte soit sur le domaine de la matière, soit sur celui de l'esprit. Elle est tromperie dans le premier cas. Par contre quand l'ironie relève de l'esprit, Aristote considère que feindre la sagesse implique douter d'elle. Pour lui, certaine ignorance feinte peut devenir modestie sincère. L'ironie figure comme modestie d'esprit parmi les comportements dignes du magnanime, qui se doit en règle d'être véridique et sincère, mais qui peut dissimuler ironiquement sa supériorité dans son contact avec les autres.

¹⁸³ ARISTOTE, cité par SCHOENTJES, P. dans *Poétique de l'ironie*, op.,cit., p. 34

¹⁸⁴ Ibid., p. 35

¹⁸⁵ ARISTOTE, cité par SCHOENTJES, P. dans *Poétique de l'ironie*, op.,cit., p. 36

La Bruyère, traducteur de Théophraste, voit que le sens de l'ironie a changé depuis l'antiquité, « l'ironie est chez nous une raillerie dans la conversation, ou une figure de rhétorique, et chez Théophraste, c'est quelque chose entre la fourberie et la dissimulation qui n'est cependant ni l'une ni l'autre¹⁸⁶. »

La dissimulation est décrite par Aristote comme l'art de composer des paroles et des actions pour une mauvaise fin. Ces comportements n'émanent pas, selon le philosophe, d'une âme simple et droite, mais d'une mauvaise volonté, ou d'une personne qui veut nuire.

Nous constatons que dans la Grèce antique, l'ironie appartient au vocabulaire de l'éthique. *Eirônè* désigne un donc caractère ambigu mis en scène par la comédie et le dialogue philosophique, et sur lesquels les traités de l'éthique se penchent pour examiner la valeur morale. A l'origine il n'est pas question d'une ironie conçue comme figure de rhétorique.

1.5.1 L'ironie socratique

La plupart des dictionnaires donnent l'ironie socratique comme le sens originel de l'ironie. Elle est considérée comme le procédé philosophique de Socrate : ce dernier se présente comme un ignorant afin de mieux faire ressortir l'ignorance de ses interlocuteurs. L'ironie socratique est une méthode heuristique qui procède par interrogation. L'ironie est donc au cœur de la maïeutique, qui est l'art d'accoucher les idées : en feignant l'ignorance et en se présentant comme un naïf, Socrate révélera les lacunes dans le savoir de ses interlocuteurs. L'intention de Socrate est de conduire les interlocuteurs à s'interroger eux-mêmes et à formuler des réponses personnelles. Son ironie participe d'une stratégie didactique.

Dans ce cas, l'ironiste cherche son propre plaisir par le rire, mais il le fait aux dépens d'autres personnes ou de lui-même. Ce type d'ironie joue sur la dissimulation, en effet, l'ironiste minimise les titres de gloire qu'il possède, c'est un flatteur qui joue sur la tromperie.

Dans le Moyen-Âge et la Renaissance et jusqu'au début de la modernité, l'ironie socratique est traitée selon l'œuvre de Platon. Ce n'est qu'à partir du Romantisme, avec Friedrich Schlegel, que la réflexion sur l'ironie renouera avec la tradition philosophique et la littérature. Pour Schlegel, l'ironie est liberté fondamentale :

¹⁸⁶ LABRYERE cité par SCHOENTJES, P., op. cit., p. 37

La philosophie est la véritable partie de l'ironie, que l'on aimerait définir comme étant la beauté logique : car partout où l'on philosophe en dialogues parlés ou écrits, et sur un mode qui ne soit pas rigoureusement systématique, il faut faire et exister de l'ironie¹⁸⁷.

Le point de vue de Schlegel est fondamentalement philosophique. Des considérations esthétiques et littéraires théoriques en découlent. Il s'inspire d'une part de la tradition rhétorique, d'une autre part de la tradition socratique. De la rhétorique il reprend l'élément négatif qui constitue toute ironie : l'attitude de contradiction et de critique. De l'ironie socratique, il retient l'ironie comme dissimulation, expression parfaite de l'indicible. Or le philosophe allemand agit à l'opposé de Socrate. En effet, le philosophe athénien se sert de l'ironie sans jamais laisser une réflexion théorique sur la notion. Schlegel, en revanche, théorise sur l'ironie sans la mettre en pratique. Schlegel insiste sur le fait qu'il s'agit d'une philosophie qui doit s'exercer exclusivement pour elle-même.

La pensée de Jankélévitch s'inscrit dans la lignée de Socrate, chez qui elle est interrogation, et dans celle de Schlegel et du romantisme allemand, où l'accent est mis sur son aspect autoréflexif :

Socrate crible les marchands de belles phrases et il prend un malin plaisir à crever les outres d'éloquence, à dégonfler ces vessies toutes pleines d'un vain savoir. Socrate est la conscience des Athéniens, tout semble leur bonne et leur mauvaise conscience ; c'est-à-dire qu'on retrouve dans sa fonction la disparité propre aux effets de l'ironie, selon que celle-ci nous délivre de nos terreurs ou nous prive de nos croyances¹⁸⁸.

L'ironie constitue pour Jankélévitch une forme de conscience supérieure, qui mérite l'adjectif qualificatif « bonne ». Jankélévitch donne une grande importance à la notion de conscience, présente dans les titres de ses livres : *la Mauvaise Conscience* (1933) et *L'ironie ou la bonne conscience* (1950). Cette notion était déjà centrale chez Socrate. Elle a plusieurs significations ; elle peut renvoyer à l'état conscient, à la conscience des choses, mais aussi à la conscience morale. Jankélévitch exploite cette ambiguïté en faisant coïncider conscience intellectuelle et conscience morale.

Pour Schaerer, la dissimulation est la caractéristique première de l'ironie : c'est un masque mais qui demande à être arraché. Ce second mouvement ramène l'ironie vers la sincérité. Il révèle aussi le mécanisme du dédoublement de l'ironie : pour avoir une ironie, il faut que le même objet suscite deux opinions contraires. Après avoir tracé les limites de

¹⁸⁷ SCHLEGEL cité par SCHOENTJES, P. *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001, p. 102

¹⁸⁸ JANKELEVITCH, V. *L'ironie ou la Bonne conscience*, Paris, PUF, 1950, pp, 10-11

l'ironie, Schaerer se tournera vers la dialectique en général et vers les dialogues platoniciens en particulier. Chez Socrate, en effet, ironie et dialectique ont une source commune : comment agir sur l'élève sans l'influencer, comment l'instruire et reconnaître sa propre ignorance. Ainsi le mécanisme de la dialectique correspond à celui de l'ironie. Mais Schaerer rappellera que :

La dialectique ne diffère pas moins de l'ironie pure, car cette dernière est totalement indifférente au vrai ou au faux. Il n'importe nullement de savoir qui a tort ou raison dans le débat. (...) Elle ne vise pas au vrai, mais au triomphe du moi ; et lorsque ce triomphe est éprouvé sur le plan purement affectif, elle se déclare satisfaite¹⁸⁹.

Dans la mesure où la dialectique platonicienne s'intéresse au Bien, elle n'est pas comme l'ironie simple jeu, mais jeu sérieux, une formule qui pose la question des rapports entre le ludique- le comique- et le sérieux- le tragique. Cette réflexion conduira Schaerer à assigner à l'ironie (dialectique), au comique et au tragique leurs positions :

L'ironie dialectique constitue un genre à part, qui domine et embrasse le comique et le tragique sans se confondre avec eux ; qu'elle a plus d'attaches avec le tragique qu'avec le comique¹⁹⁰.

Le prestige de l'ironie socratique dans la philosophie occidentale ne met pas le voile sur l'ambiguïté du mot *eirôn*. Le terme est employé par Platon pour faire référence au comportement et au caractère de Socrate. L'*eirôn* est d'abord un homme, le comportement ne constitue pas un modèle à suivre. Son portrait est rapproché du bouffon et du vantard, de l'hypocrite et du fourbe.

Aristote condamne chez Socrate cette tromperie particulière qui consiste à diminuer ses mérites et à feindre la naïveté. Pour les contemporains de Socrate, le prestige de la philosophie n'excuse pas complètement la malhonnêteté du caractère.

Comme l'ironie socratique est une dialectique, elle s'exerce dans la conversation. A travers le jeu des questions et des réponses, le philosophe s'efforce d'atteindre un savoir plus authentique et une sagesse plus grande. Mais dans les dialogues platoniciens, la conversation n'est pas entre égaux ; Socrate est le maître et dans laquelle il s'agit d'avoir raison. Il ne s'agit pas dans ce jeu de questions réponses d'établir une vérité mais il est satisfait dès qu'il réussit à faire douter du bien-fondé des idées communes. Dans ce cas, l'ironie constitue un moment négatif, où l'on critique les idées reçues. L'ironie cadre aussi

¹⁸⁹ SCHAERER, cité par SCHOENTJES, op. cit., p. 43

¹⁹⁰ SCHAERER, cité par SCHOENTJES, op. cit., p. 44

dans une stratégie rhétorique dont l'ambition n'est pas le Vrai et le Beau, mais de convaincre un public. Socrate ridiculise ses adversaires dans le but de mettre les rieurs de son côté. L'ironie participe simultanément de l'ambition philosophique, où elle contribue à se rapprocher du vrai, et de l'ambition rhétorique qui est de remporter la victoire dialectique sur l'adversaire.

Les interrogations viennent de personnes différentes qui ont des connaissances mais qui feignent le contraire. Or cette manière de faire a changé dans le temps. Escarpit développe dans son livre *L'Humour*, deux types de questionneurs. Le naïf, qui « est par définition l'enfant de l'âge questionneur dont les curiosités inattendues créent l'humour bien particulier des « mots d'enfants »¹⁹¹ ». Et le second serait le voyageur, ou le touriste étranger qui ne partage pas les mêmes connaissances que les habitants de la région, et dont les visions sont plus ou moins absurdes. Au Siècle des Lumières, c'est Montesquieu qui s'empare de ce procédé dans ses *Lettres persanes*.

M. Joseph Moreau, professeur d'histoire de la philosophie définit ainsi ce tour d'esprit :

L'ironique est celui qui, dans ses propos, diminue ou rabaisse la réalité, qui refuse d'avouer ses propres qualités, qui dissimule son savoir sous une ignorance feinte, qui se retranche dans une attitude purement interrogative. [...] (Le verbe ironiser) signifie interroger¹⁹².

Fausse modestie, ignorance feinte, questions, ce sont les attitudes de l'humoriste et qui participe à reconnaître l'ironie qui se base plus spécifiquement sur une attitude interrogative.

Schopenhauer propose une approche qui s'articule autour d'une opposition concept \ intuition, au sens où c'est l'écart entre les deux qui provoque le rire :

Si quelque chose de réel, d'intuitif, est rangé à dessin sous le concept de ce qui en est le contraire, l'ironie alors n'est plus que plate ; ainsi, quand par une forte pluie nous disons : « Voici un temps agréable » ; [...] quand nous disons d'un filou : « Cet homme d'honneur », etc. De telles plaisanteries ne font rire que les enfants et les personnes dépourvues de toute culture ; car ici le désaccord entre concept et réalité est absolu. Toutefois, et justement à cause de leur caractère lourd et exagéré, elles ont l'avantage de faire ressortir

¹⁹¹ ESCARPIT, R. *L'Humour*, op.,cit., p. 95

¹⁹² ESCARPIT, R. *L'Humour*, op.,cit. p. 97

clairement cet élément fondamental de tout rire, la divergence entre l'idée et l'intuition¹⁹³.

L'ironie est considérée ici comme une antiphrase. Elle est alors une forme grossière de l'esprit car elle ne doit sa manifestation qu'à l'évidence du procédé qui s'appuie sur le désaccord absolu entre la réalité et le concept. Selon Schopenhauer, cette ironie ne fait rire que les enfants ou les personnes dépourvues de toute culture, car ceux-ci manquent d'intelligence ou de la souplesse de l'esprit. Cette définition opposerait le rire et l'enjouement au sérieux, celui-ci consiste en la conscience de l'harmonie entre le concept et la réalité. Être donc sérieux, c'est penser les choses telles qu'elles le sont, il y a un accord entre ce qui est conçu et ce qui apparaît comme produit. Le sérieux consiste alors à rechercher l'harmonie et l'adéquation entre la réalité et l'idée. Mais il arrive souvent que cette harmonie soit brisée, il arrive aussi que la réalité ne corresponde pas à ce que l'on pense, le produit final étant donc le rire. L'accueil ou l'interprétation d'une telle expression dépend de deux facteurs qui sont la manière de dire et la façon de recevoir, interpréter ce désaccord entre la réalité et son expression, et ceci se fait en rapport avec le sérieux, ce qui nous permet de distinguer deux catégories dont le fond commun est la plaisanterie :

Si la plaisanterie se dissimule derrière le sérieux, nous avons l'ironie ; ainsi par exemple, quand nous semblons entrer sérieusement dans des idées contraires aux nôtres et les partager avec notre adversaire, jusqu'à ce que le résultat final le désabuse sur notre intention et sur la valeur de ses propres pensées. [...] Le contraire de l'ironie serait donc le sérieux caché derrière la plaisanterie. C'est ce qu'on appelle l'humour. On pourrait le définir le contrepoint de l'ironie [...] L'ironie est objective, combinée en vue d'autrui ; l'humour est subjectif, visant avant tout notre propre moi. [...] L'ironie commence par une physionomie grave et finit par un sourire, l'humour suit une marche opposée¹⁹⁴.

Dans cette conception, le désaccord entre l'idée et son expression donne un produit à deux caractères. L'ironie, c'est la plaisanterie cachée derrière le sérieux. Quant à l'humour, c'est le sérieux caché derrière la plaisanterie. Les deux notions ainsi définies, traduisent deux mouvements qui s'exercent dans deux directions différentes. Cette définition établit alors une opposition entre l'ironie et l'humour. Selon Schopenhauer, l'humour vise avant tout notre moi et acquiert un caractère subjectif. Il repose sur une disposition subjective mais sérieuse et élevée qui entre en conflit avec un monde de nature différente qu'il ne peut éviter. L'humour se trouve entre le sérieux et le non-sérieux, derrière la plaisanterie

¹⁹³ SCHOPENHAUER A. *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Paris, PUF, 1966, p.776

¹⁹⁴ SCHOPENHAUER A. p. 781-782

manifestée se cache une gravité profonde. L'humour passe alors de la gaité au grave, contrairement à l'ironie qui commence par une physionomie grave et finit par un sourire.

Pour Bergson, l'ironie s'agit de l'énonciation de ce qui devrait être en feignant de croire que c'est précisément ce qui est, et l'humour c'est décrire minutieusement ce qui est en affectant de croire que c'est là que les choses devraient être. L'humoriste est, pour lui, un moraliste déguisé en savant.

Selon les définitions de Schopenhauer et de Bergson, l'ironie et l'humour sont placés sur le même plan mais évoquent des visions différentes, les deux notions sont donc opposées. Or elles ont toutes deux un point commun ; l'humour et l'ironie sont aussi des faits de langages. C'est ainsi qu'on parle de l'ironie verbale. Mais il existe d'autres types d'ironie nommés selon leur manifestation.

I.5.2. L'ironie verbale

Selon les Grecs, *l'eirôn* est d'abord un type, un caractère, et *l'eirôneia* un comportement, une attitude. *L'ironie* est aussi une forme d'expression. Elle est fondée sur la fausse modestie, sur une certaine naïveté et repose surtout sur des pratiques langagières spécifiques. Aristote n'a pas donné une définition de l'ironie comme figure du discours. C'est Anaximène Lampsaque (380-320 av. J.-C.) qui a tenté de la définir. Pour ce rhéteur, l'ironie consiste à dire quelque chose en prétendant ne pas le dire ou encore appeler les choses par leurs contraires. Anaximène propose une approche double, il définit l'ironie d'abord comme prétérition : une figure par laquelle on déclare ne pas parler de quelque chose tout en attirant l'attention sur elle sous une forme négative, ensuite comme antiphrase, procédé qui consiste à dire un mot dans un sens contraire au sens véritable. Selon Pierre Schoentjes, c'est avec Anaximène que la notion de contraire fait son entrée dans la définition de l'ironie.

Cicéron, un grand rhéteur traduit *eirôneia* en ayant recours terme de *dessimulatio*. L'ironie est un jeu de mots obtenu par l'inversion verbale. C'est une manière de déguiser sa pensée non en disant le contraire de ce qu'on pense, mais en s'appliquant, par une raillerie continue dissimulée sous un ton sérieux, à dire autre chose que ce qu'on pense. La gravité et la plaisanterie se rejoignent dans un même discours qui n'a pour finalité que de convaincre.

Pour Quintilien, l'ironie est un trope, une espèce de l'allégorie :

Dans ce genre de l'allégorie, celle où l'on entend le contraire de ce que suggèrent les mots s'appelle ironia : ce qui la fait comprendre, c'est soit le ton de l'énonciation, soit la personne (qui s'en sert / qu'elle vise), soit la nature du sujet ; car s'il y a désaccord entre l'un de ces éléments et les mots, il est clair que l'orateur veut faire entendre autre chose que ce qu'il dit. Pourtant, dans un très grand nombre de tropes, il arrive qu'il faille prêter attention à ce que l'on dit et de quelle personne on le dit, parce que ce qui est dit est vrai dans un autre cas. Il est permis de déprécier en feignant de louer et de louer en feignant de blâmer¹⁹⁵.

Dans cette définition, Quintilien commence par indiquer que l'ironie est un trope, une sorte d'allégorie : l'expression du contraire. Mais il ajoute encore une autre définition de l'ironie comme exprimant « autre chose » que la pensée véritable de l'auteur, ou l'énonciateur. Le rhéteur rapproche aussi l'ironie et la plaisanterie. Il signale ensuite que l'ironie peut consister aussi dans la technique du blâme par la louange ou, dans celle qui consiste à blâmer dans l'intention de louer. Ces deux éléments attirent l'attention sur le fait que l'ironie est un jugement de valeur.

Quintilien complète sa description de l'ironie en distinguant l'ironie-figure de l'ironie-trope. Le trope pour Quintilien signifie le transfert d'une signification naturelle à une autre. Le sens propre d'une expression est transféré dans un autre endroit où elle n'a pas ce sens. Le rhéteur signale que l'ironie relève aussi bien de la figure que du trope. Ce dernier est plus découvert et même s'il dit autre chose que ce qui est pensé, le sens n'est pas feint, tout le contexte est clair. Par contre, dans la forme figurée de l'ironie, toute l'intention est déguisée ; dans le trope, l'opposition est verbale, dans la figure, la pensée et parfois tout l'aspect de la cause sont en opposition avec le langage et le ton de la voix. La figure envahit le discours entier, remplit même une vie, la feinte ne se reconnaît pas aussi facilement que dans le trope.

L'ironie verbale a besoin de l'élément négatif, qui lui est indispensable. En effet, l'ironie exprime toujours un jugement critique. L'ironiste est considéré comme un moraliste qui, en constatant que les faits qui se présentent à ses yeux ne correspondent pas au monde parfait qu'il a à l'esprit, désigne les imperfections par des termes qui correspondent à son idéal. Henri Bergson est le philosophe qui a pensé l'ironie sous cet angle, sans faire référence à la notion de contraire :

¹⁹⁵ QUINTILIEN, *Institut oratoria*, texte établi et traduit par Jean Cousin, Paris, *Les Belles Lettres*, 1978, pp. 54-55

Tantôt on énoncera ce qui devrait être en feignant de croire que c'est précisément ce qui est : en cela consiste l'ironie. Tantôt, au contraire, on décrira minutieusement ce qui est, en affectant de croire que c'est bien là que les choses devraient être : ainsi procède souvent l'humour¹⁹⁶.

La définition de l'ironie, faite par Bergson, fait coïncider blâme par la louange et ironie. L'ironie verbale commune, celle utilisée par un orateur dans un discours public n'est pas, selon Schoentjes, un art de dialogue comme l'ironie socratique. C'est en revanche l'art de mettre fin au dialogue. Dans la mesure où le blâme prend l'apparence d'une louange, il interdit toute réplique, et condamne l'interlocuteur au silence. L'ironie rhétorique n'attend donc aucune réponse.

L'ironie est une forme esthétique, une manière de voir et de concevoir le réel, mais surtout une manière de le représenter, et elle le fait de façon critique. Entant que trope, l'ironie en mettant en présence deux sens contradictoires dans un même énoncé, elle exprime à la fois le oui et le non. Elle est une technique de mise à distance critique, entre l'auteur et son œuvre, tout comme la réalité et sa représentation.

A l'époque contemporaine, on n'a constaté l'éclatement des genres, voire la disparition de ces derniers. En évoquant le comique, l'on ne parle pas forcément de la comédie. On est plutôt en présence des formes comiques. Le comique se loge là où on ne l'attend plus.

Le comique s'il suscite le rire, il menace également l'équilibre fragile du monde qui se dresse devant nous, projetant ainsi lecteurs et spectateurs dans des espaces à tensions divergentes. Le comique devient donc corrosif, provocateur, il se transforme en un comique de résistance. Les écrivains contemporains s'en emparent comme arme dans leur combat politique. On s'en sert pour se jouer des valeurs dominantes, non dans le but de dévaloriser une société, mais pour éveiller celle-ci. Le rire, transgressif, n'est plus là pour rassurer le spectateur\ lecteur.

1.6. Le discours humoristique de Benaïssa

L'acte humoristique comme acte d'énonciation met en place trois protagonistes : un locuteur, un destinataire et une cible. Le schéma paraît très simple, mais il ne faut pas perdre de vue que la situation d'énonciation au théâtre est plus complexe que celle d'ordinaire ou d'un autre genre. Les conditions d'énonciation sont liées au statut même du discours théâtral, constitutif de la double énonciation : on continue à se demander à qui est

¹⁹⁶BERGSON, H. op., cit., p.

le discours au théâtre. Il est d'abord le discours d'un émetteur - auteur, alors il est articulé comme une entité textuelle, et il est aussi le discours d'un émetteur - personnage dans ce cas, il est fragmenté et dont le sujet d'énonciation est le personnage, avec toutes les ambiguïtés et incertitudes que porte cette notion. On parle au théâtre d'une double énonciation qui implique l'existence de

Deux couches textuelles distinctes (deux sous-ensembles de l'ensemble textuel), l'une qui a pour sujet de l'énonciation 'immédiat' l'auteur et qui comprend la totalité des didascalies (indications scéniques, noms de lieux et noms de personnages), l'autre qui investit l'ensemble du dialogue (y compris les monologues) et qui a pour sujet d'énonciation immédiat un personnage¹⁹⁷.

A l'intérieur d'un dialogue, la voix du locuteur I (le scripteur) et celle du locuteur 2 (le personnage) sont toutes deux présentes. A cet effet, Ubersfeld trace un procès de communication à quatre voix :

- 1- Un discours rapporteur ¹⁹⁸qui a pour locuteur – destinataire le scripteur, et il a pour destinataire le public. Et on ajoute au niveau de la représentation d'autres destinataires qui sont les praticiens (metteur en scène, scénographes... etc.)
- 2- Un discours rapporté ¹⁹⁹qui a pour destinataire – interlocuteur le personnage, et il a pour destinataire un autre personnage.

Ce schéma nous montre la complexité de la communication au théâtre, le dialogue des personnages entre eux est englobé dans le procès de communication qui lie le scripteur à son public (discours englobant). Cependant, on ne peut pas séparer le discours des personnages entre eux de celui de l'auteur avec son spectateur, essayer d'expliquer et d'analyser le premier sans comprendre le second, cela altérerait au sens du texte. Quand nous découvrons ces quatre voix, nous comprendrons alors que le discours du théâtre est fait du rapport entre ces voix. « Particulièrement, à l'intérieur du dialogue la voix du locuteur I (le scripteur) et la voix du locuteur II (le personnage) sont l'une et l'autre présentes²⁰⁰. »

Ainsi les grands discours des personnages dans les textes de Benaïssa sont aussi les siens. Cependant le discours d'Âmmi Salah dans *Les fils de l'amertume* contient la voix du personnage dans sa réflexion sur les meurtres commis au nom de Dieu :

¹⁹⁷UBERSFELD, A. *Lire le théâtre I*, op., cit., p. 188

¹⁹⁸UBERSFELD, A. *Lire le théâtre I*, op., cit., p. 190

¹⁹⁹ Ibid., p. 190

²⁰⁰Idem., p. 197

Ammi Salah : Soumis à Dieu, respectueux de nos pères, on a mené de vrais combats pour que toi, tu sois libre ; pour que tu sois un fils digne de nos martyrs ; pour que le pays sois intouchable. Et toi, tu suis la trace des « frères », comme tu dis. Frères qui se cachent derrière Dieu pour détruire le pays, et qui ont fait de toi l'ennemi de ton propre père. (*Les fils de l'amertume*, p. 42)

Le discours du personnage met en avant deux conceptions de soumission à Dieu. La première est formulée dans des termes positifs, elle se rattache au respect des parents, au combat, à la liberté du pays. Les pronoms liés à ces termes renvoient au personnage Ammi Salah : « *nos* ». Quant à la deuxième conception, elle est formulée en termes négatifs, et elle est associée à la destruction du pays, au non-respect des liens familiaux. Les sujets attribués à ces actions sont les « *Frères* » et Farid.

Il s'agit ici d'une ironie verbale, l'élément négatif traité par le personnage est « *frères* ». Le terme est placé entre guillemets qui ont pour une première fonction de marquer une distance entre l'énonciateur (Ammi Salah) et le mot en question. Dans cet extrait, le mot « *frères* » est employé par un premier énonciateur Farid. Le détachement du deuxième énonciateur (Ammi Salah) signifie son désaccord avec l'appellation utilisée par Farid.

La seconde fonction des guillemets est d'encadrer le mot « *frères* » utilisé dans un contexte inhabituel. Certes, le sens premier du mot est celui qui est né du même père et de la même mère. Or, dans ce contexte, le mot renvoie à une appartenance à un groupe précis, en particulier un groupe religieux. Ammi Salah, en comparant entre deux visions de la soumission à Dieu - la première relève de son idéal et la seconde à celui des frères et de Farid- agit comme un moralisateur, et cette comparaison lui sert d'argument.

L'auteur Slimane Benaïssa parle ainsi de la situation de l'Algérie des années 90 et surtout des guerres fratricides :

Je crois que les intégristes prennent le problème à l'envers, le problème n'est pas de faire de l'Islam un projet envers et contre l'histoire, c'est de savoir, et c'est notre responsabilité même de musulmans, ce qu'on doit faire sur cette terre pour mériter la place du jugement dernier²⁰¹.

Le mot « frère » employé par les personnages est remplacé ici par intégristes. Deux idéaux s'opposent dans cet extrait, celui de l'ironiste, l'auteur et celui des intégristes. L'auteur nous présente d'abord la première conception de l'Islam donnée par les intégristes

²⁰¹ BENAÏSSA, S. in « Mes sept lieux d'écriture », [en ligne], *Slimane Benaïssa* (site personnel de S. Benaïssa). URL : <http://www.slimane-benaïssa.com>, consulté le 06/03/2009

et qu'il qualifie d'absurde : « les intégristes prennent le problème à l'envers », la seconde est la sienne, il y présente son idéal : « ce qu'on doit faire sur cette terre pour mériter la place du jugement dernier ». L'énonciateur distingue entre deux sujets, « les intégristes » et les musulmans. Dans son texte, il dénonce l'ignorance des intégristes qui feignent le savoir religieux pour justifier leur violence.

Nous retrouvons le même discours dans *Prophètes sans dieu*, où Moïse essaie de comprendre les raisons des fratricides :

Moïse : Moi, j'essaie de comprendre pourquoi, en étant tous les trois fils d'Abraham et en prêchant les mêmes fondements, les mêmes valeurs et les mêmes croyances, nos « croyants », eux se font la guerre. Partout sur la planète, on s'entretue au nom de notre Dieu. (*Prophètes sans dieu*, p. 11)

L'ironie verbale a, dans cet extrait, pour terme négatif les « *croyants* ». Le mot est mis entre guillemets pour marquer, encore une fois, une mise à distance entre l'énonciateur Moïse et le mot *croyants*, car ce dernier est aussi polysémique. Les verbes liés à ce terme renvoient à la violence : nos « *croyants* », eux se font la guerre, s'entretue. Les actions ne correspondent donc pas, selon le personnage, à la signification du mot.

La mise à distance faite par le premier personnage, Ammi Salah, et le second, Moïse, sert à critiquer la réalité vécue, en particulier à dénoncer la violence au nom de Dieu. L'auteur s'exprime ainsi à ce sujet :

Quand je parle d'intégrisme, je ne le spécifie pas musulman, je fais référence à une violence qui a trouvé comme contenu l'Islam. Cela ne veut pas dire que l'Islam est violent. [...] L'Islam n'existe qu'à travers des musulmans. Déposé en Coran dans une bibliothèque, l'Islam ne fait de mal à personne, pris en charge par des musulmans, il peut faire beaucoup de bien, comme il peut faire beaucoup de mal²⁰².

Le discours de Karim dans *Marianne et le marabout* porte sur son problème d'identité, lui qui est issu de parents émigrés :

Karim : Notre vie est une crise permanente. Crise culturelle parce qu'on ne sait pas quoi chanter. Crise identitaire parce qu'on ne sait pas à quel sang se vouer. Crise juridique parce qu'on ne sait pas de quelles lois relever. Crise économique parce qu'on ne sait pas jusqu'à quand le chômage va durer [...] A l'école, on nous parle comme si on était des malades mentaux, et les flics nous traitent comme si on était des criminels de naissance. [...] (*Marianne et le marabout*, p. 24)

²⁰² BENAÏSSA, S. « Mes sept lieux d'écriture », [en ligne], *Slimane Benaïssa* (site personnel de S. Benaïssa). URL : <http://www.slimane-benaïssa.com>, consulté le 06\03\2009

La crise identitaire vécue par Karim et ses sœurs est un sujet dont parle souvent l'auteur qui se considère lui-même métisse, car il est issu de parents d'origines différentes. Son père est berbère du désert du *M'zab* dans le sud. Originaire de *Beni-Yezguen*, sa mère, c'est une *Chaouia* des montagnes ; deux régions qui ne se rencontrent presque jamais. Le dramaturge a aussi fait l'école française durant la colonisation et s'est exilé en France suite aux menaces des terroristes :

Le métissage n'est ni la juxtaposition ni l'addition de différentes cultures, mais la synthèse de ces cultures. Pour cette raison que la gestion du multiculturalisme dépend du poids du nationalisme dans la société, du niveau de démocratie de celle-ci et de sa tolérance²⁰³.

Ce qui est vécu comme une crise permanente chez les personnages est expliqué par le dramaturge comme une richesse que l'on devrait investir dans la vie quotidienne, sans qu'elle soit prise comme un handicap ou une honte.

Le discours théâtral est alors le discours d'un sujet-scripteur, mais ce sujet se nie en tant que tel, il « s'affirme comme parlant par la voix des autres, comme parlant sans être sujet. Le discours théâtral est discours sans sujet²⁰⁴ ». Le rôle du scripteur est d'organiser les conditions d'émission de la parole, tout en niant en être responsable. En conséquent, le message propre de la représentation théâtrale, explique Anne Ubersfeld, « ce n'est pas tant le discours des personnages que les conditions d'exercice de ce discours »²⁰⁵ La didascalie et les éléments didascaliques dans le dialogue modifient d'une part, le sens du message transmis dans le dialogue, et d'autre part, ils constituent des messages autonomes. Cette double énonciation et ses conditions d'exercice démontrent la distance entre le discours même et son scripteur. Slimane Benaïssa (en tant que scripteur) se sert de la scène pour parler de la réalité, en traitant sans gêne aussi des sujets délicats, politiques tels que le terrorisme, la démocratie, sociaux comme les problèmes de générations, religieux, ... etc.

La dissociation entre le locuteur et sa propre parole est ce qui caractérise aussi l'énonciation humoristique, mais elle se situe dans le dialogue entre les personnages. Le locuteur-personnage est placé « hors contexte et y gagne une apparence de détachement et de désinvolture²⁰⁶. »

²⁰³ BENAÏSSA, S. « Mes sept lieux d'écriture », [en ligne], *Slimane Benaïssa* (site personnel de S. Benaïssa). URL: <http://www.slimane-benaïssa.com>, consulté le 04/03/2009

²⁰⁴UBERSFELD, A. *Lire le théâtre I*, op. Cit. p. 197

²⁰⁵Ibid., p. 188

²⁰⁶ DUCROT, O. *Le dire et le dit*, Minuit, Paris, 1984, p. 213

L'humour implique donc une attitude énonciative de désengagement qui permet au locuteur de se décharger de la responsabilité du dire. Mais il est très nécessaire d'inscrire la parole humoristique dans un contexte susceptible de la légitimer aux yeux du destinataire pour éviter toute mésentente et l'échec d'une réception naïve. Le locuteur doit être apte à faire reconnaître implicitement son énoncé humoristique. En plus, le caractère comique d'un énoncé dépend aussi de l'état d'esprit du récepteur, qui doit être prêt à adhérer au sens construit. Le destinataire reçoit le discours qui ne représente pas la prise en charge réelle du locuteur. Il a le choix d'assumer complètement ce rôle par connivence avec le locuteur ou alors, il peut ne pas partager la vision décalée proposée par le locuteur. Dans ce cas, il se sentira mal à l'aise. Le destinataire est important car il est considéré d'une part comme témoin susceptible de co-énoncer l'acte humoristique, s'il y a adhésion et connivence, d'une autre part, il est victime ou destinataire-cible qui a toutes les raisons de se sentir blessé. La cible n'est pas forcément un individu, ou groupe, dont on met à mal le comportement psychologique ou social en soulignant les défauts, cela peut être aussi une situation créée par les hasards de la nature ou les circonstances de la vie en société dont on souligne le caractère absurde ou dérisoire, comme cela peut aussi être une idée, opinion, croyance, dont on montre les contradictions, voire le non-sens.

C'est par l'intermédiaire de la cible que l'acte humoristique procède à des dissociations dans l'ordre normal des choses. Entre ces trois protagonistes circule une vision décalée du monde social.

Dans le déroulement des textes de Benaïssa, différentes stratégies se présentent. Les situations comiques ne sont pas présentes de la même manière. Dans *Les confessions d'un musulman de mauvaise foi*, considérée comme une comédie, le discours humoristique des personnages est présent du début à la fin du texte. Par contre dans les autres textes, le discours humoristique ne les couvre pas entièrement. Dans l'un ou l'autre cas, l'humour n'a pas forcément un effet risible, car il est souvent lié à des situations embarrassantes voire tragiques.

**CHAPITRE II : LES
PROCEDES COMIQUES
DANS LE CORPUS**

Il s'agira dans ce chapitre d'étudier comment se manifeste le comique, comment l'humour et l'ironie traitent-ils des thèmes sensibles tout en suscitant le plaisir d'entrevoir une autre possibilité d'appréhender la réalité autrement que les préjugés et les stéréotypes.

Nous avons vu avec Bergson que l'humour peut se manifester à travers les différentes formes du comique ; à savoir les mouvements, les gestes, les situations et aussi les mots, étant toutes de la mécanique plaquée sur du vivant. Il faut noter aussi que « dans les différentes manifestations de l'humour il y a cassure, opposition ou décalage et cela fonctionne comme un démenti à la réalité palpable. »²⁰⁷

L'énonciateur se met à l'écart des faits qui le tourmentent ou qui le touchent, en parle et transforme cette douleur en plaisir, il devient plus facile de vivre la difficulté car les « traumatismes du monde extérieur [...] peuvent lui devenir des occasions de plaisir. Ce dernier trait est la caractéristique essentielle de l'humour. »²⁰⁸

C'est cette distance, ou distanciation, qui a permis au dramaturge de traiter des sujets épineux en toute liberté, tout en donnant plaisir au lecteur \ spectateur de le suivre et de voir la réalité sous un autre regard. Pour lui, le théâtre est un lieu où l'on peut « remonter le malheur à contre-courant pour en rire »²⁰⁹ Cette énonciative humoristique induit un échange explicite entre la scène et la salle, qui ne sont plus séparées par un quatrième mur, créant ainsi un rapport de connivence.

Dans les textes du corpus choisi, nous avons observé que le dialogue est très présent, l'humour et l'ironie se manifestent le plus souvent à travers les figures du langage, le comique langagier présente les variétés les plus intéressantes. Dans son livre, Jean-Marc Defays classe les différentes manifestations du comique verbal selon quatre niveaux :

Intralinguistique (babils, bégaiements, changements de voix)

Linguistique (fantaisies verbales, calambours, mots d'esprit)

Extra-linguistique (anecdotes, absurdités)

Métalinguistique (parodies, jeux sur les conventions, sur le code)²¹⁰

Cette nomenclature, poursuit-il, peut être affinée et adaptée à d'autres moyens d'expression comiques comme le pantomime, le cinéma, la bande dessinée, etc.

²⁰⁷ CHIALI- LALAOUI, F. Z. *Le dire par l'humour à travers une lecture de Muriel Robin*, in www.acta-fabula.org consulté en 2011

²⁰⁸Ibid.,

²⁰⁹ BENAÏSSA, S. *Les fils de l'amertume*, Lansman, 1996, p. 8

²¹⁰ DEFAYS, J.-M. op.,cit., p. 32

2.1. Le père : de la raideur morale au ridicule dans *Marianne et le marabout*

Dans *Marianne et le marabout*, l'auteur se met à l'écoute des jeunes immigrés de la deuxième génération qui n'ont pas vécu en Algérie. La pièce comprend deux parties, l'une qui représente la vie des enfants (Karim, l'ainée, Nadia et la cadette) d'un émigré algérien qui a sacrifié sa vie en travaillant dans une usine française. L'autre partie, met en scène le dialogue entre Marianne, allégorie de la laïcité républicaine, et de Kader le marabout qui personnifie la religion traditionnelle et populaire.

Le personnage du père incarne la catégorie des émigrés, mais il se considère comme un exilé. Lui qui a quitté son pays d'origine pour travailler et subvenir aux besoins de sa famille, veut à tout prix rentrer chez lui. Cette décision, le fait vivre un enfer, il s'enferme dans son appartement et n'arrive plus à s'entendre avec ses enfants.

Les réactions du père, actes voire paroles, participent de la raideur dont parle Bergson. Dans son discours, le personnage ne cesse de répéter à maintes reprises son désir du retour au pays, en Algérie, aux origines. La présentation que font les enfants de leur père est plus éloquente :

Karim : laisse tomber. S'il tombe sur un psychanalyste étranger, il est capable de le convaincre de rentrer. (*Marianne et le marabout*, p. 31)

La vie du père et de sa famille est désormais basée sur ce principe, malgré les tentatives des enfants de le raisonner et de le détourner de cet objectif :

Karim : Adam. Tu connais ? Eh bien, Adam est le premier émigré de la terre. Et ça c'est écrit dans la Bible, dans l'Évangile et dans le Coran. Ils sont tous d'accord. Il est venu créer la vie sur terre.

Le père : t'as vu la carte de séjour d'Adam, toi ? Tu l'as vue ? Alors tais-toi ! (*Marianne et le marabout*, p. 28)

Le discours argumentatif du fils est inspiré dans la religion. Il se base sur les trois écritures- *la Bible, l'Évangile et le Coran*- qui ont en commun le récit de voyage d'Adam. Le personnage tente de faire un rapprochement entre Adam et son père. Celui-ci a effectué un voyage en France dans le but de fonder une famille, ceci est l'élément commun entre les deux hommes. Le personnage de la cadette tente une autre approche inspirée dans la psychanalyse :

[...] **La cadette** : Tu sais papa, c'est simple. Un psychanalyste, il t'allonge sur un fauteuil et tu racontes tes rêves. Tout ce que tu veux. Et il te guérit.

Le père : Parce que je suis malade ?

La cadette : tu es malade du retour. Comme il n'y a pas de médicaments pour ça, toutes les maladies sans médicaments, c'est le psychanalyste qui les soigne.

Le père : Dis-le franchement que je suis fou !

La cadette : Mais non papa. Tu n'es pas fou. Mais tu as des angoisses. (Marianne et le marabout, p. 31)

Le père : L'angoisse, l'angoisse ! J'ai pas d'angoisse. L'angoisse, c'est une maladie de roumie. (*Marianne et le marabout*, p. 29)

Nous assistons ici à une interférence de séries, autrement dit un quiproquo. Le terme déclencheur du malentendu entre les personnages est « malade ». La cadette qualifie son père d'un « malade du retour », alors que lui parle de folie : « Dis-le franchement que je suis fou ! ». Le mot malade prend dans ce cas deux synonymes distincts : pour la fille, il renvoie à l'obsession ; pour le père à la folie. Pour expliquer le sens, la fille se sert d'un autre mot qui se substitue au premier « malade ». Ce nouveau terme relève toujours du champ isotopique de la psychanalyse : « angoisses ». La réaction du père est plus rigide. Sa rigidité morale se voit à la répétition quatre fois du même mot « angoisse » dans la phrase. Il attribue cette maladie au « roumie », (le Français). Le mot est en arabe dialectal pour créer une certaine distance entre le Français désigné par « roumie » et lui. Il trouve même absurde l'idée d'aller voir un psychanalyste :

Le père : Tu paies très cher quelqu'un pour qu'il te dise d'acheter un chien... et sans remboursement ?

La cadette : Mais papa, ce chien, ce n'est pas un chien, c'est un transfert.

Le père : Transfert « taâdin'yemmak » [de ta mère]. Un chien te fait oublier le pays. (*Marianne et le marabout*, p. 32)

L'expression en arabe dialectale « taâdin'yemmak » est employée encore pour insister sur la distance entre l'autre et le soi, (le Français et le père). Le père fait preuve d'une grande rigidité. Aucun argument ne semble le convaincre ou le rendre flexible. Le détourner de l'idée du retour est une tâche plus ardue qu'elle ne paraissait aux enfants.

Le personnage du père fonctionne ici comme un diable à ressort décrit par Bergson. Le personnage a une idée en tête qui s'exprime, que l'on essaie de réprimer, mais qui s'exprime encore une fois, à travers ses paroles ou expressions qui reviennent comme un leitmotiv. L'idée, si on l'arrête, elle repart de nouveau. Nous avons alors, d'un côté une force qui s'obstine et d'un autre côté un entêtement qui la combat. Nous pouvons imaginer la tête du père comme la boîte et son idée le diable à ressort qu'on essaie d'enfermer et qui

ressurgit de nouveau, en faisant le même effet de surprise. Et l'idée du père continue à resurgir jusqu'à la fin du texte qui s'achève sur sa dernière réplique :

- **Le père** : *Je vous jure que je rentrerai un jour au pays ! (Marianne et le marabout, p. 42)*

Ainsi s'achève le texte de Benaïssa. C'est le manque de souplesse du personnage qui est source du comique.

2.2. La syllepse (le quiproquo)

Faire une syllepse, explique Fontanier, c'est : « Prendre un même mot tout à la fois dans deux sens différents, l'un primitif ou censé tel, mais toujours du moins propre ; et l'autre figuré ou censé tel, s'il ne l'est pas toujours en effet²¹¹. »

Dominique Noguez reprend le terme de syllepse dans son article *La syllepse, clé de l'humour ?* En l'élargissant à d'autres genres, tels que le cinéma, la musique et le dessin. Il le présente comme suit :

Coexistence de deux sens différents, sans que l'un puisse nécessairement être dit « propre » et l'autre « figuré ». Ainsi définie, la syllepse permet de décrire tout objet dont un élément peut être simultanément perçu comme partie de deux ensembles différents²¹².

Noguez distingue les types de rapprochements que l'on pourrait rencontrer dans la syllepse, il parle alors de *coexistence*, dans un même espace, des deux ensembles imbriqués, les sens rapprochés peuvent être propres ou figurés. On peut passer donc du sens propre au sens figuré, ou aller du figuré au propre, comme on peut avoir les deux sens propres, voire dans d'autres cas les deux sens sont figurés.

Contrairement à la métaphore, où le sens premier est oublié, dans la syllepse, les deux sens doivent être appréhendés, sans privilège de l'un sur l'autre. Or ils ne peuvent être appréhendés en même temps, car la conscience en appréhende un puis l'autre sans effacer le premier. En effet, le second sens ne remplace pas le premier. Selon Noguez, il faut que les deux sens coexistent au moins un moment, sinon l'on parlerait de rectification ou de transformation.

²¹¹ FONTANIER, P. « Manuel classique pour l'étude des tropes », in *Les figures du discours*, Flammarion, Paris, 1968, p. 105

²¹² NOGUEZ, D. La syllepse, clé de l'humour ?, in *Humoresque, l'humour d'expression française*, Z'édicions, Paris, 27-30 juin 1988, p. 40

Ce que Dominique Noguez et Fontanier appellent syllepse, Bergson la nomme interférence des séries. Il s'agit d'une situation qui appartient en même temps à deux séries d'évènements indépendantes. En ajoutant juste après que l'on penserait au quiproquo. Ce dernier est ainsi défini par Patrice Pavis :

(Du latin « *qui pro quo* », prendre un quoi pour un ce que)

Méprise qui fait prendre un personnage ou une chose pour un autre. Le quiproquo est soit interne (nous voyons que X prend Y pour un Z), soit externe (nous confondons X avec Y). Le quiproquo est une source inépuisable de situations comiques et parfois tragiques. [...] Le quiproquo est une situation qui présente en même temps deux sens différents, [...] celui que les acteurs lui prêtent [...] celui que le public lui donne²¹³.

Dans *Les confessions d'un musulman de mauvaise foi*, le terme humour est revu par les personnages de Benaïssa. Micheline, la Française définit le mot à Karim :

Micheline : Quelque chose qui souligne parfois l'absurdité du monde, pour faire rire.

Karim : Excusez-moi, Madame, mais « absurdité », c'est quoi ?

Micheline : L'absurdité est une chose qui ne correspond à aucune logique.

Karim : Excusez-moi encore une fois, « logique » c'est quoi ?

Micheline : C'est la théorie scientifique des raisonnements qui exclut le processus psychologique dans leur démarche.

Karim : Pardonnez-moi, et ça sera la dernière fois, c'est quoi psychologique ?

Micheline : C'est l'ensemble des manières de penser et de sentir d'un individu. (*Les confessions d'un musulman de mauvaise foi*, p. 32)

Les deux personnages ne partagent ni la même région, ni la même culture. Micheline est Française, donc étrangère à Karim l'Algérien. Ils n'ont pas non plus le même niveau de connaissances. Karim agit en un personnage naïf et curieux en posant différentes questions sur le sens des mots en français. Or après cette définition, Karim n'arrive toujours pas à comprendre son sens, il aura d'autre question concernant la signification du mot absurde puis logique. Explications faites, le personnage se risque d'employer tous les termes appris:

Karim : Je suis d'accord avec vous ! Vous êtes tout à fait mon psychologique ! Psychologiquement, je me sens de votre logique, toute absurdité mise à part et je ne dis pas ça pour rire... Pardonnez-moi si dans certaines situations je manque d'humour... (*Les confessions d'un musulman de mauvaise foi*, p. 33)

Karim ne comprend pas le mot, et son emploi dans une phrase aussi complexe et incompréhensible le rend encore plus risible. L'humour est non seulement le procédé

²¹³ PAVIS, P. Art. « Quiproquo », in *Dictionnaire du théâtre*, op. cit., p. 280

employé par le dramaturge mais il devient aussi un sujet de débat entre les personnages. Il est donc clair que le langage de l'humour fonctionne à partir d'un jeu entre le signifiant et le signifié. Il s'agit ici d'une inadéquation entre des termes de nature indépendante mais qui cohabitent dans la conclusion du personnage de Karim. Et c'est cette cohabitation qui est source de comique, mais aussi d'une polysémie.

Selon Noguez, le sens premier du mot (humour, absurde, et logique, dans notre exemple) est figé, le second vient pour le défiger, le perturber, le contester. Or Karim, en réemployant les termes dans sa réplique, il réinvente un autre sens tout à fait différent de l'explication donnée par la française. On assiste alors à une réelle ambiguïté. Cette dernière naît de la non maîtrise de la langue et la naïveté du personnage, toutes deux sources du comique.

Plus loin dans ce texte, nous assistons à un quiproquo entre deux écoliers, Karim et Malika, ayant pour sujet de débat l'amour. La conception du mot diffère d'un personnage à un autre, ce qui crée au moins deux sens différents. En effet, Malika décrit à son camarade la sensation de l'amour en lui donnant des exemples de films russes, sa passion :

Malika : [...] Moi j'adore les films russes parce qu'ils te font pleurer de bon cœur. J'aimerais avoir un homme qui soit arabe d'origine, qui soit beau comme un Français et qui m'aimerait comme un Russe...

Karim : Nous n'avons même pas encore repris notre pays et toi, il te faut déjà trois nationalités pour résoudre tes problèmes d'amour...

Karim : De toute façon la religion t'interdit d'avoir trois hommes ! (*Les confessions d'un musulman de mauvaise foi*, p. 26)

Le thème de l'amour prend deux sens distincts chez les deux personnages. Malika développe sa conception de l'amour en argumentant de scènes prises des films russes. Or que la conception de Karim est liée au pays. Pour cet enfant, cette sensation est éprouvée uniquement pour la patrie. Ce qui crée un désaccord entre eux, interrompu par l'arrivée du professeur de géométrie.

Dans un autre passage, nous assistons, encore une fois, à un quiproquo né de représentations distinctes quand le professeur de géométrie demande la définition des deux droites parallèles :

Malika : Deux droites parallèles sont deux droites qui ne se rejoignent jamais, Monsieur.

Karim : Deux droites parallèles sont deux droites qui ne se rejoignent que si Dieu veut ; et si elles se rejoignent, que Dieu nous préserve. (*Les confessions d'un musulman de mauvaise foi*, p. 27)

Toute explication donnée par le personnage Karim est basée sur la religion. C'est la représentation qu'a le personnage de toute chose de la vie quotidienne, voire même de la science. Sa propre conception des choses diffère de celle de Malika, sa camarade de classe, et de son enseignant de géométrie, ce qui va être la source d'un débat chaud entre l'enseignant et son élève, entre la représentation scientifique et la représentation religieuse.

Ce qui est mis en jeu dans ces exemples, ce n'est pas le sens du mot mais la représentation qu'ont les personnages du mot. C'est cette représentation qui a créé une situation de quiproquo.

Dans *Les fils de l'amertume*, le quiproquo est créé par les personnages qui se trouvent en désaccord à cause d'un malentendu en ce qui concerne le verbe « dire ». Prêt à faire sa prière, pour prouver qu'il est dorénavant adulte, Karim doit d'abord passer un test chez son maître, le cheikh pour avoir le permis de prière :

Le cheikh : Dis et redis.

Karim : Dis et redis.

Le cheikh : Ne dis pas « dis et redis » mais dis.

Karim : Dis.

Le cheikh : Ne dis pas « dis » mais dis au nom de Dieu.

Karim : Au nom de Dieu.

Le cheikh : On ne te dit pas de dire « Au nom de Dieu », mais le dit.

Karim : Dis.

Le cheikh : Dis-moi, est-ce qu'une fois dans ta vie, tu as dit ?

Karim : Je n'ai jamais rien dit, moi.

Le cheikh : Six ans de Medersa et tu ne connais pas le Dit ?

Karim : Si, je connais le dit. (*Les fils de l'amertume*, p. 30)

Le verbe dire présente ici deux sens différents, l'un possible, celui que Karim lui prête ; et qui a pensé au sens de « répéter », et l'autre réel que l'interlocuteur, voire même le public ou le lecteur lui donnent. Dans une situation de quiproquo, le lecteur \ spectateur est capable de donner le sens réel du mot grâce à sa connaissance de tous les éléments de la scène, or les personnages n'en sont au courant que d'une partie, de là leur méprise, et le faux jugement de ce qui se passe autour d'eux et de ce qu'ils font eux-mêmes. Entant que lecteur, nous oscillons entre le sens possible et le sens réel. Et c'est ce balancement de notre esprit entre deux interprétations différentes qu'apparaît l'amusement du quiproquo. Or cet amusement devrait prendre fin à un moment, sinon on tomberait dans l'ennui. En effet, pour éclaircir cette méprise, il a suffi du mot *Medersa*, grâce auquel Karim comprend qu'il s'agissait du dit : un verset coranique, et non de répéter ce que lui disait son maître :

Karim : Ah... celui-là ?

Interrogation qui confirme la fin de la méprise et la compréhension du sens attendu.

Dans un quiproquo, chacun des personnages est placé dans un contexte propre à lui, chacun en a une représentation différente de l'autre, et selon lesquelles il règle ses paroles et ses actes. Quand les personnages se croisent, leurs représentations se confrontent et engendrent une situation de méprise. Et c'est cette coïncidence qui est source de comique. Pour y arriver, l'auteur doit constamment nous rappeler sur ce double fait : indépendance et coïncidence.

Dans *Marianne et le marabout*, le conflit entre le père (immigré) et son fils Karim (natif de la banlieue française) débouche lui aussi sur un quiproquo :

Karim : Je crois, papa, que ta génération a bu le vin de l'immigration et vous nous reprochez à nous d'en être saoul.

Le père : Voilà ! Il me sort des exemples avec le vin ! Tu es bien un *roumi*. (Il lui crache à la figure) « *Kêfer* », espèce d'infidèle ! (*Marianne et le marabout*, p. 24)

La métaphore employée par Karim est mal comprise par son père. En effet, le fils voulait expliquer la différence entre la génération des émigrés dont font partie le père et la mère, et les français de parents immigrés, dont font partie Karim et ses sœurs (la deuxième génération d'émigrés). La raideur morale du père ; placé dans le contexte de l'exil, l'empêche de comprendre clairement les paroles de ses enfants, ce qui le pousse à l'insulter. C'est cette réaction excessive du père qui est en réalité source de comique, car, et pour exprimer sa colère, il emploie des termes arabes servant à insulter son fils. Ce n'est pas le va et vient entre le sens des mots ou de la métaphore dans ce cas qui est risible, mais c'est le langage lui-même, grâce aux mots « *roumis* » et « *kêfer* ».

Dans *Mémoires à la dérive*, le personnage-auteur, amnésique, se trouve en face de l'image de son père, ce dernier est représenté par un acteur. Des questions lui sont posées et dont les réponses débouchent sur un quiproquo :

L'auteur : Père, as-tu trompé ta femme ?

Le père : Je me suis trompé souvent tout seul, mais je n'ai pas été à l'école pour apprendre à tromper les autres.

L'auteur : C'est quoi pour toi, tromper les autres ?

Le père : C'est faire comme le magicien : sortir un lapin d'un chapeau vide. (*Mémoires à la dérive*, p. 24)

Ignorant le sens exact du mot, le père ne peut répondre correctement. En revanche, cette ignorance et cette naïveté dont fait preuve le père, sont aussi source de comique.

Le quiproquo théâtral n'est que le cas particulier d'un phénomène plus général, qui est l'interférence des séries indépendantes, d'ailleurs le quiproquo n'est pas risible par lui-même, mais il se présente seulement comme *signe* d'une interférence de séries.

Bergson insiste dans son livre sur la distinction entre le comique que le langage exprime et le comique que le langage crée :

Le premier pourrait à la rigueur se traduire d'une langue dans une autre, quitte à perdre une grande partie de son relief en passant dans une société nouvelle. [...] Mais le second est généralement intraduisible. Il doit ce qu'il est à la structure de la phrase ou au choix des mots [...] Il souligne les distractions du langage lui-même. C'est le langage lui-même, ici, qui devient comique²¹⁴.

Ces incohérences langagières dues à la méprise, à l'ignorance et à la naïveté des personnages sont ce qui explique le choix du dramaturge quant au lexique en langue arabe. En effet, quelques personnages énoncent des expressions ou des termes en langue arabe, car on ne peut les traduire sans altérer leur sens ou l'effet attendu.

2.3. Logique et non-sens

« Une œuvre romanesque ou dramatique, déclare Jean Sareil, est en général si solidement construite que la question de cohérence ne se pose pas²¹⁵. » Par contre, dans une œuvre comique, dans laquelle l'inattendu surgit sans cesse, on est frappé de la façon rigoureuse dont les événements s'enchaînent. Cela est dû au fait que l'ordre habituel passe inaperçu tellement il va de soi, mais auquel se substitue une façon de raisonner saugrenue et sautillante.

Le comique remet en question les rapports de causalité, c'est-à-dire la base même de toute pensée logique. Il envisage une cause sous une double perspective, et il en fait surgir des effets inattendus.

Dans *Les confessions d'un musulman de mauvaise foi*, le cheikh veut prouver à Karim (son élève) que la femme est incomplète, il lui présente l'argument qui suit :

Le cheikh : [...] Quand Adam et Eve étaient au paradis, ils n'avaient pas de sexe ; l'endroit du sexe était recouvert d'un ongle. Le diable a corrompu Eve qui, à son tour, a corrompu Adam, et ils ont goûté à la pomme du péché.

²¹⁴ BERGSON, H. *Le rire*, op.,cit., p. 47

²¹⁵ SAREIL, J. *L'écriture comique*, op.,cit., p. 134

Dieu pour les punir, les a envoyés sur terre et ils sont descendus au djebel Arafat, très exactement. Après quelques jours, l'ongle d'Adam est tombé et son sexe apparut. Eve pressée de voir si elle avait la même chose, arracha son ongle. Elle se blessa, saigna, et resta comme ça... (*Les confessions d'un musulman de mauvaise foi*, p. 19)

L'explication du cheikh relève du non-sens qui se manifeste d'abord par l'explication elle-même, ensuite par la source de cette explication (le Coran). La question du sexe d'Adam et d'Eve n'a jamais été explicitée dans le coran, voire même dans les interprétations de ce dernier, et cela pour éviter toute controverse sur des débats inutiles. Donc, on ne sait pas par quel moyen leur sexe a été couvert. On ignore aussi quand, comment et pourquoi il a été découvert. Ce sont des détails qui ne sont pas donnés dans le livre sacré ni dans les explications du livre. On s'est contenté de ce sens commun pour ne pas se détourner du vrai sens du texte, et pour ne pas se distraire par les détails. L'explication du cheikh va, donc, à l'encontre du sens commun pour créer un écart entre ce qui l'en est et ce qu'il dit. Par conséquent le rapport de causalité ici est remis en cause. Eve n'a pas saigné parce qu'elle a découvert intentionnellement son sexe, mais cela s'explique par d'autres raisons relatives au corps humain.

Nous avons un autre écart dans le même texte, dans un dialogue entre Karim et une voix off qui représenterait celle de Dieu. Le personnage essayait de convaincre cette voix de ne pas le châtier pour les péchés qu'il allait commettre : manger du jambon par exemple, boire du vin, et avoir une relation sexuelle avec une Française. Il se sent perdu entre le bon chemin et la tentation diabolique :

Karim : Dieu ! Quelle direction doit prendre ma foi ?

Voix off : Celle de ta religion.

Karim : Dieu ! Tu veux que je me sauve comme un lâche devant le diable, ou tu veux que je me confronte à lui ? Demain matin tu verras, tu seras fier de moi.

Voix off : S'abstenir de commettre des péchés, c'est cela le courage. (*Les confessions d'un musulman de mauvaise foi*, p. 37)

Le non-sens se manifeste en premier lieu par la nature des interlocuteurs ; en particulier la représentation de la voix de Dieu par la voix off. La seconde caractéristique du non-sens est la nature de la relation entre les interlocuteurs qui semble plus familière. Pour s'adresser à la voix off, Karim emploie le pronom personnel « Tu » qui devrait créer une certaine complicité. En troisième lieu, nous citons la nature du sujet débattu. Le

personnage prie la voix divine de lui permettre de commettre des péchés. Cet écart, qui est source de comique, est plus manifeste dans les arguments employés par le personnage :

Karim : Dieu ! Le saucisson c'est de la chair et un peu de gras, du poivre et beaucoup de sel. Dieu ! Tu as dit que le sel purifie et que l'eau de mer est purifiante, parce qu'elle est salée. (*Les confessions d'un musulman de mauvaise foi*, p. 39)

Karim se sert d'une figure de style, qui est la comparaison entre le saucisson et la mer dont l'élément commun est le sel. Il s'agit ici d'un raisonnement logique, le syllogisme qui permet de rapprocher deux éléments ayant un point commun et qui peuvent avoir le même résultat :

- 1- La mer, salée, purifie les péchés,
- 2- Le saucisson est aussi salé
- 3- Donc le saucisson purifie des péchés.

Une autre comparaison est employée par le personnage :

Karim : Le prophète a dit : « Demandez le savoir, même en Chine ». Je n'ai pas les moyens d'aller en Chine, alors je me contente de Micheline. Et même ça, tu me dis que je n'ai pas le droit ?! (*Les confessions d'un musulman de mauvaise foi*, p. 40)

La comparaison est entre le savoir en Chine et celui acquis avec Micheline. Or, le personnage ne fait pas référence au même type de savoir.

L'énonciateur Karim tente de « convaincre » l'énonciataire en employant tout une isotopie liée au champ de la religion.

Le personnage principal de *Prophètes sans dieu*, exprime son rêve de devenir prophète sous forme de confession à Dieu :

L'auteur enfant : [...] je crois en toi très fort, Dieu. Alors, crois en moi ! Cohen m'a dit que Moïse avait coupé la mer en deux. Je te jure, Dieu, fais-moi confiance et je couperai la mer en morceaux. Bernard m'a dit que Jésus avait marché sur l'eau. Je courrai sur l'eau s'il le faut. Et si tu me dictes un livre comme à Mahomet, je ne ferai pas de faute. J'ai eu dix sur dix en dictée à l'examen de sixième. Je suis fort en dictée, Dieu. Et quand je serai grand, j'aimerais être le prophète des juifs, des chrétiens et des musulmans... Moi, j'aime le métier de prophète... (*Prophètes sans dieu*, p. 5)

Dans ce texte, l'enfant s'adresse à Dieu en termes de familiarité. Il emploie le pronom personnel « Tu » qui devrait réduire la distance entre lui et Dieu. Pour le convaincre de sa capacité à devenir un prophète, il se base sur les expériences des autres prophètes :

« Bernard m'a dit que Jésus avait marché sur l'eau. Et si tu me dictes un livre comme à Mahomet, je ne ferai pas de faute. » (*Prophètes sans dieu*, p.5) L'énonciateur cherche à séduire l'énonciataire en employant un lexique qui le met en valeur. Le personnage se vante en mettant en avant ses qualités : « Je courrai sur l'eau s'il le faut. J'ai eu dix sur dix en dictée à l'examen de sixième. Je suis fort en dictée, Dieu. » (Ibid., p. 5) L'enfant fait un autoportrait qui dépasserait les limites des prophètes. Pour être plus crédible, il fait des promesses : « je crois en toi très fort, Dieu. Alors, crois-en moi. Je te jure, Dieu, fais-moi confiance. » (*Prophètes sans dieu*, p.5) Il insiste surtout sur le rapport de confiance exigé entre les interlocuteurs. Il termine son discours dans la persuasion et la séduction : « Moi, j'aime le métier de prophète. » (*Prophètes sans dieu*, p.5) A la fin de son texte, l'enfant s'adresse à Dieu comme un employé à son employeur qui vante ses mérites pour obtenir un poste de travail. Le non-sens se manifeste à travers la nature de la demande du personnage qui consiste en une prière à devenir prophète.

Dans *Mémoires à la dérive*, le personnage-auteur décide d'arrêter d'écrire. Surpris, ses amis les acteurs lui demandent pourquoi :

L'auteur : Je vais te dire la vérité, j'ai rêvé que ma mère avait perdu deux dents.
(*Mémoires à la dérive*, p. 5)

Ainsi, l'explication du personnage repose sur un rêve. Même si elle relève du non-sens : « deux dents qui tombent qui tombent de la bouche de [sa] mère, ça a du sens, et des conséquences. » (*Mémoires à la dérive*, p. 5)

Les acteurs tentent, tant bien que mal, d'interpréter autrement son rêve pour le dissuader :

L'acteur 1 : Tu es sûr qu'elle n'a pas perdu trois dents ?

L'acteur 2 : Il se pourrait qu'elle ait avalé la troisième, ça arrive souvent, surtout dans les rêves.

L'auteur : Si mon écrit s'est effacé, c'est la preuve qu'elle a perdu deux dents et pas trois.

L'acteur 2 : C'est d'une logique implacable. (*Mémoires à la dérive*, p. 6)

Les arguments présentés par l'auteur n'ont pas de sens logique. L'argumentation du personnage auteur relève de la superstition. Ainsi, il se base sur un fait du monde du rêve (du sommeil) pour justifier une décision qui affectera son quotidien et celui des acteurs.

Constatant la gravité de la situation, les acteurs décident de jouer les psychanalystes. Pour remonter à la source du problème mnésique, l'acteur 1 lui pose des questions sur ses parents, or les réponses de l'auteur s'avèrent de plus en plus ambiguës :

L'auteur : Mon père ne m'a jamais rien dit. Je l'ai très peu connu, et chacun m'a raconté une histoire à sa manière. Ce n'est pas de ma faute si, quand je me souviens, quand je pense à mon père, ça me fait mal.

L'acteur 1 : Ça te fait mal comment ?

L'auteur : Comme quand on m'a cassé mon éléphant en bois. (*Mémoires à la dérive*, p. 19)

Ainsi la douleur de l'absence du père est comparée à celle de la perte d'un jouet en bois. Plus loin, il décrira son père :

L'acteur 1 : Il était loin dans sa tête comment ?

L'auteur : Comme un verset suspendu à un minaret, comme un drapeau à moitié déchiré, comme un revolver enrayé, comme... (*Mémoires à la dérive*, p. 20)

[...] **L'acteur 1 :** Ton père était triste comment ?

L'auteur : Triste comme la prière de l'absent et comme un violon gitan, comme un jour d'enterrement, comme... (*Mémoires à la dérive*, p. 21)

[...] **L'acteur 1 :** Votre père était souriant comment ?

L'auteur : Comme ma mère le matin, et comme mon grand-père quand il arrose le jardin. Comme le marabout quand on lui fait un festin... (*Mémoires à la dérive*, p. 21)

Le personnage auteur se sert souvent de la comparaison pour expliquer ses états d'âme. Or les éléments rapprochés (comparant et comparé) par l'outil comme n'ont rien en commun. Ce qui donne une impression de délire, comme si le personnage ne s'est pas réveillé de son sommeil. Ses répliques se caractérisent par une certaine sonorité par la répétition de rimes à la manière d'un poème libre :

- 1- minaret, déchiré, enrayé
- 2- l'absent, gitan, d'enterrement
- 3- matin, jardin, festin

Les mots qui servent à décrire l'état du père, qu'il soit pensif, triste ou content, le sont inspirés dans l'expérience quotidienne du personnage. Le rythme poétique employé par le personnage invite le lecteur/ spectateur à réfléchir sur les différentes fonctions du langage, notamment la fonction poétique.

2.6. Musicalité et ton ironique

Il ne s'agit pas ici d'un mot qui a plusieurs sens (polysémique), mais d'un jeu spécial provoqué par le ton poétique, les rimes et surtout la musicalité. En effet, Nadia, dans *Marianne et le marabout*, arrêtée suite à une bagarre en sortant de la boîte, tente de trouver les mots qui peuvent convaincre son père de la raison de son arrestation :

Nadia : Le flic m'a touché le derrière, je lui ai donné un coup sur le barreau, et je me retrouve derrière les barreaux » ou « Ecoute papa, j'ai dit au flic 'espèce de con', il m'a dit 'au fourgon' alors je lui ai dit : 'Vous, vous n'avez pas l'air con...Mais les flics en général', Et là il me dit 'En prison' ; avec les flics plus tu essaies de leur expliquer, plus tu t'enfonces, c'est pas de ma faute » (*Marianne et le marabout*, p. 9)

Le lexique de Nadia renvoie d'abord à l'agressivité : donner un coup, à l'insulte : con, à la clôture et à l'enfermement : barreaux, fourgon, prison, s'enfoncer... Le comique est provoqué par l'humour de Nadia. Nous assistons à un jeu de mots spécifique ; il s'agit des mots en rimes. La réplique n'est pas poétique, mais ces rimes donnent l'impression que le personnage chante. Le personnage parle des agents de police en termes péjoratifs. L'auteur grâce à ce jeu, met en avant un problème de communication, d'abord entre le père et sa fille, ensuite entre les agents de police et les citoyens. Ces relations sont faites d'incompréhension, d'impatience et d'absence de confiance.

Nous retrouvons la musicalité chez les personnages de Karim et du père, dans la même pièce. Karim est introduit dans le texte comme un personnage qui aime la musique et surtout le rap : « ... Clip Rap. Entraîné par le rythme, il se met à 'rapper' » (*Marianne et le marabout*, p. 7) et ainsi par son père : « Danseur, chômeur, prier... » (*Marianne et le marabout*, p. 10) L'énonciateur (le père) parle de son fils en termes péjoratifs :

Le père : Moi, je ne suis pas un prier qui rappe et qui zappe. Je suis clair et net, pur et dur. La magouille et les embrouilles, je laisse ça aux fripouilles.

Karim : Merci papa... c'est sympa ! (*Marianne et le marabout*, p. 12)

En parlant de sa personne, le père s'exprime en utilisant des adjectifs mélioratifs. Le choix du rythme relevant du rap n'est pas fortuit, le dramaturge s'est servi de ce genre pour sa légèreté et surtout pour ce que représente cet art. Le rap est un genre musical utilisé pour exprimer la haine, la douleur, la colère et toutes les misères que vit cette société.

D'origine conversationnelle et oratoire, puis littéraire, l'ironie, socratique soit-elle, verbale ou de situation, se manifeste autant par les mots que par des gestes. Mais l'ironie est selon Ambroise Calepin une question de ton, elle est présentée comme une figure qui tire toute sa force de la prononciation. Furetière écrit dans son *Dictionnaire*, que l'ironie consiste dans le ton aussi bien que dans les paroles. C'est ce que nous avons constaté aussi chez Slimane Benaïssa. Dans ses textes, il insiste souvent sur la description du ton des personnages dans les didascalies, notamment dans *Les confessions d'un musulman de mauvaise foi*, où il insiste sur la mention du ton de l'enfant qui se répète cinq fois :

(L'enfant répète sur un ton coranique)

Ma mère est blanche, aux yeux noirs ; elle travaille à la maison ; et comme ses seuls clients, c'est nous et mon père, elle a pour métier d'être gentille.

(L'enfant répète sur un ton coranique)

Le père est méchant, c'est normal, il travaille dehors.

(L'enfant répète sur un ton coranique)

Le père fait la prière, la mère donne à têter. C'est ainsi que vous vous perpétuez. Car Dieu est capable de tout. (*Les confessions d'un musulman de mauvaise foi*, p 8)

Le ton ironique du personnage souligne un grand écart entre ce qui est dit et la manière avec laquelle il est dit. L'enfant récite des leçons simples, du quotidien, sans aucune valeur coranique ou religieuse. Dans un autre extrait :

(L'enfant répète sur un ton coranique)

Le maître d'arabe est très bien ; de plus il ne fume pas. Le maître de français est bien et il mange du cochon.

(L'enfant répète sur un ton coranique)

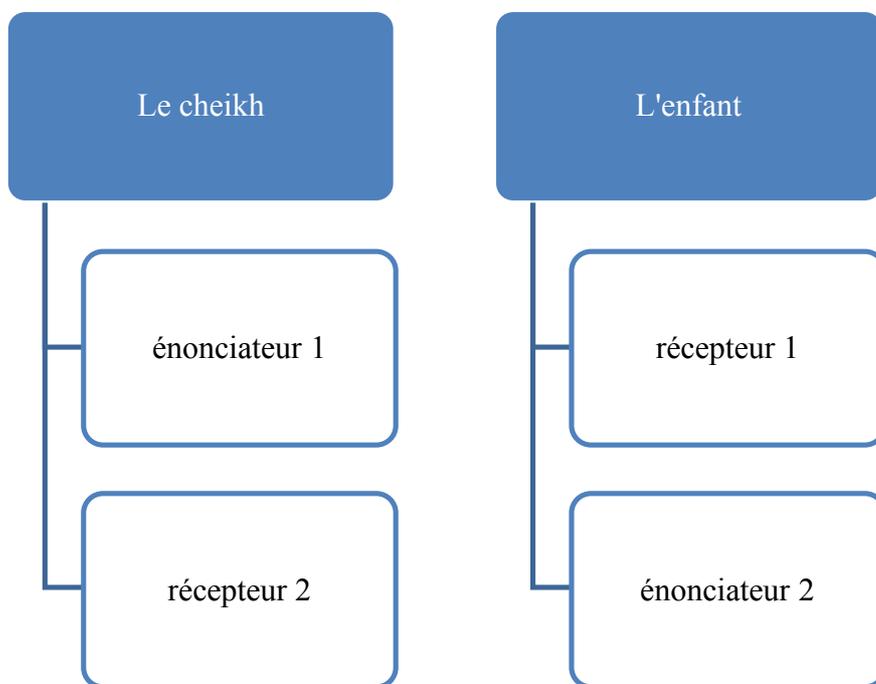
Les colons et leurs enfants, ce sont les beaux ; et le reste, c'est la racaille.

(*Les confessions d'un musulman de mauvaise foi*, p. 8)

Il porte un jugement sur les enseignants, celui de l'arabe affublé de « *très bien* » et celui du français de la qualification « *bien* ». Nous remarquons dans cet extrait un jeu de mots. En parlant du professeur de l'arabe – qui est le cheikh lui-même – l'enfant ajoute le superlatif *très* à l'adjectif le qualifiant, quant à la qualification du professeur de français, il se contente de l'adjectif *bien*, seul. Il s'agit ici d'une comparaison dans laquelle le cheikh veut prouver sa supériorité. Or cette supériorité est faite d'absurdité, à l'image de son enseignement.

Il existe aussi un autre jeu, celui de l'énonciation complexe, car les mots sont émis par deux instances différentes. Cet énoncé n'est pas en réalité celui de l'enfant, puisque, lui, il ne fait que *répéter*. Donc il appartient à un autre énonciateur, le cheikh, l'enseignant

d'arabe. Ce qui fait de ce dernier, l'énonciateur premier de l'énoncé à un récepteur, l'enfant, qui devient à son tour énonciateur numéro 2 et le cheikh le récepteur numéro 2. Le schéma se présentera ainsi :



Ce schéma nous rappelle la théorie de Ducrot sur le discours ironique, selon lequel :

Dire qu'[un énoncé] est ironique, c'est dire, entre autres choses, qu'il faut, pour l'interpréter, assimiler à deux personnes différentes le locuteur de l'énonciation et l'énonciateur qui s'exprime dans cette énonciation²¹⁶.

Par ailleurs, le schéma de Ducrot s'appliquerait sur tout le discours ironique, selon lui, l'ironiste présente de manière plus ou moins claire le fait que ce qu'il dit ne lui est pas propre, qu'il reprend les propos ou la pensée d'un individu autre que lui-même, propos qu'il ne prend pas à sa propre charge. L'énoncé ironique est cependant duel, polyphonique. Or la polyphonie qui nous intéresse c'est celle qui existe chez les personnages, et non chez le dramaturge lui-même.

Youcef parle d'un cortège :

Youcef : [...] La vierge Marie est portée par Mikalef le charcutier, Piccoli le maçon, Archambo le pompier et le fils de Camélia. [...] Abella le boulanger entame un « Ave Maria » à faire fermer boutique à tous les Arabes. Certains racontent qu'Abella, pour ne pas déranger les voisins, travaille sa voix la tête

²¹⁶ DUCROT, O. op., cit., p. 210

dans le four. Politano affirme qu'il la travaille le soir avant de dormir, en mettant sa tête entre deux oreillers. C'est sans doute à cause de cela que sa femme a divorcé. (*Les fils de l'amertume*, p. 25)

Son discours vise ensuite le personnage Abella qu'il décrit en termes péjoratifs : à faire fermer boutique à tous les Arabes. L'expression suppose que le personnage chante mal. L'énonciateur reprend le discours d'autres énonciateurs pour appuyer ses propos, nous avons donc deux voix différentes qui racontent Abella : Certains racontent, Politano affirme. Cette énonciation crée une distance entre l'énonciateur et l'énoncé produit. Abella, personnage absent scéniquement est victime du discours humoristique d'un énonciateur 1 (Certains), énonciateur 2 (Politano) et énonciateur 3 (Youcef). Les deux premiers énonciateurs ne sont pas non plus présents sur scène. On ne peut lier la dernière réflexion : C'est sans doute à cause de cela que sa femme a divorcé à l'un ou à l'autre énonciateur. Mais ce qui est douloureux à la victime est source de plaisanteries aux énonciateurs.

Il fait de l'ironie sur les enseignements de sa famille et de ses maîtres d'écoles :

Youcef : [...] Chacun a un droit chemin à nous indiquer : le cheikh, celui de Dieu ; l'instituteur, celui de la République ; mon père, celui des souks. Et personne n'est d'accord pour que j'aime Garcia : le cheikh parce qu'elle est chrétienne ; l'instituteur parce que je suis arabe ; mon père parce qu'on n'aime pas les femmes, on les épouses... et il n'est pas question que j'épouse une française. (*Les fils de l'amertume*, p. 26)

Dans cet énoncé, l'énonciateur Youcef parle des différentes définitions du droit chemin, il reprend également le discours d'autres énonciateurs, celui du cheikh (énonciateur 1), celui de l'instituteur (énonciateur 2) et celui de son père (énonciateur 3). L'expression « droit chemin » est dans ce cas polyphonique, sa définition dépend des orientations des énonciateurs (E) : pour E1 : le droit chemin est celui de Dieu, pour l'E2 ; celui de la République, pour l'E3 celui des souks. Youcef, l'énonciateur dont l'énoncé contient ceux des autres, ne donne pas sa définition, il se contente de reprendre, ce qui suppose un degré de confusion. La confusion est à son comble quand il évoque un sujet plus intime : « personne n'est d'accord pour que j'aime Garcia. » Là encore, il reprend les motifs des énonciateurs déjà cités : le cheikh (E1) a pour motif les origines religieuses « elle est chrétienne », le motif de l'instituteur (E2) sont les origines sociales « je suis arabe », et pour le père (E3) « on n'aime pas les femmes, on les épouse, et il n'est pas question que j'épouse une française ». Dans ce cas encore, Youcef ne donne pas son avis

puisqu'il dépend des autres. L'explication ironique du personnage a pour cible les énonciateurs qui n'arrivent pas à se mettre ni à s'entendre sur l'une ou l'autre conception. Youcef se trouve perdu, il n'arrive pas à construire son propre discours.

L'ironie ne se manifeste pas dans la première énonciation mais dans la répétition. Elle apparaît donc dans le personnage de l'enfant- personnage naïf- et dans le ton coranique qui marque l'écart entre le contenu (la leçon) et la manière (le ton). Ce procédé réduit à l'absurde toute une conception de l'enseignement durant la colonisation.

Dans son livre, Sareil affirme que « le rythme et le ton procèdent souvent de pair et leurs effets sont alors combinés pour provoquer les rires, sans d'ailleurs qu'ils se doublent²¹⁷. » Lorsque le rythme est lent et que l'auteur exploite une situation, le ton demeure le même pendant toute la durée de l'épisode. Un exemple caractéristique d'une situation où le rythme et le ton ne changent pas, se trouve dans la scène six (6) de *Marianne et le marabout*, où « Les mains levées au ciel, il (Kader le marabout) harangue les habitants comme un vendeur de chiffons. » (*Marianne et le marabout*, p. 14).

Le personnage tente d'éveiller la conscience des passants, dans un ton poétique, comme s'il faisait des prières. Le personnage joue un rôle, celui du sage, et qu'il gardera quand il parle à sa femme : « Kader le marabout...s'il te plaît » (*Marianne et le marabout*, p. 15). La même phrase revient dans la page. Cette redondance marque la différence entre Kader qui joue son rôle et sa femme Marianne.

Le comique ici vient de la « sottise » du personnage qui, pour atteindre son objectif, se déguise complètement en portant un costume spécial « marabout » : « Kader... habillé d'un Boubou, avec un chapelet au bout des doigts. » (*Marianne et le marabout*, p. 14)

Dans *Les fils de l'amertume*, l'ironie se manifeste également grâce à la parabase, un autre procédé lié à l'ironie. Dans le théâtre antique, on appelle *parekbase* ou parabase, la technique qui consiste pour l'auteur à s'adresser directement au public, souvent par le biais du coryphée, du chœur ou d'un messager. L'auteur intervient personnellement dans la fiction qu'il crée pour commenter les événements de sa pièce. Il interrompt l'action pour faire des réflexions sur l'histoire en cours. La parabase prend des formes multiples, tels que l'aparté, la voix off, les apostrophes. L'ironie profite de l'affaiblissement de la mimésis pour se développer. La parabase parvient à briser totalement l'illusion habituelle de la

²¹⁷ SAREIL, J. op. cit., p. 177

fiction. Dans le texte, ce sont l'ancêtre et les narrateurs qui interviennent pour commenter les événements, voire présenter l'espace et les personnages. Voici comment un narrateur décrit l'état de la maison construite par Ammi Salah :

Narrateur 1 : C'est ainsi qu'au moindre séisme de zéro virgule deux sur l'échelle de la baraka, les piliers cèderont, cisailés aux jointures, et les dalles s'empileront alors comme un mille-feuilles débordant de la crème des dégâts. Cela donne des maisons comme celle d'Ammi Salah : quand on éclaire la cour, les chambres s'allument ; quand on tire la chasse d'eau, la baignoire est noyée ; quand le chauffe-eau est allumé, la gazinière s'éteint ; quand le frigidaire est en marche, l'image de la télévision saute ; et quand le congélateur démarre, l'écran perd la couleur. Toutes les pièces sont dotées de néons de cuisine. (*Les fils de l'amertume*, p. 40)

La description faite par le narrateur est ironique, il compare la maison démolie au gâteau : un mille-feuilles, la crème des dégâts. Le caractère hyperbolique de l'énoncé, met en avant les défauts de la maison, et surtout la situation absurde dans laquelle vit le personnage Ammi Salah. L'énonciation ironique se compose donc de l'énonciateur (E) qui est le narrateur, la cible ou la victime est Ammi Salah, quant au récepteur, il peut être double. Il peut s'agir un récepteur fictif, invisible, imaginée par le narrateur, comme il peut être réel, et il s'agira dans ce cas des spectateurs ou de nous les lecteurs.

2.5 L'hyperbole (ou l'exagération)

L'hyperbole ; « du grec *hyperbolê*, de hyper, « au-delà », et *ballein*, « jeter »²¹⁸. C'est une figure de style qui consiste à « amplifier un énoncé, pour produire une impression forte »²¹⁹.

L'exagération est partout dans le comique, elle se trouve :

Dans l'histoire, dans les sentiments, dans les personnages, dans leurs résolutions, dans les situations, et cela parce que le ton ne fait rien pour mettre l'histoire au diapason qui conviendrait et la rendrait acceptable²²⁰.

Mais il ne faut pas abuser de ce procédé, car une exagération continuelle perdrait toute efficacité. Le lecteur même la réduirait au niveau ordinaire. Pour éviter cette banalisation

²¹⁸ « Hyperbole », in *Littérature française de A à Z*, sous la direction de Claude ETERSTEIN, Hatier, 1998, p. 209

²¹⁹ Ibid.

²²⁰ SAREIL, J. op. cit., p. 181

de l'extraordinaire, le dramaturge multiplie les nuances, les notations fines, les remarques réalistes.

En se présentant, les personnages se servent de l'hyperbole ; la présentation vire vers l'autodérision, comme le cas de Farid :

Farid : J'appartiens à la génération « arabisée ». Mon premier instituteur était irakien. Il parlait très bien l'arabe classique...qu'on ne comprenait pas. Il connaissait le paradis par cœur et l'adresse de l'enfer : c'est là où la terre s'arrête quand on marche tout droit. Au collège, je me retrouve en section « arabisée », les S.A. : « Sans-Avenir » !... Les réformes de l'enseignement se succédaient au rythme des changements de ministres. Entre deux réformes, je fus renvoyé ; je n'ai jamais très bien compris pourquoi... A seize ans, je suis un enfant de la rue. Parties de foot et vols à l'étalage. Personne ne voulait de moi : ni les militaires, ni la police, ni les usines. Personne ! Trop jeune pour les uns, pas assez intelligent pour les autres, sans parler de ceux qui exigeaient un diplôme. Jusqu'au jour où Djamel, le fils du grand bijoutier chez qui ma mère faisait le ménage, est revenu d'Angleterre, une valise pleine de diplômes. C'est lui qui m'a fait rencontrer l'émir Djilali, pour que j'apprenne « la confiance » et que j'arrête de voler. (*Les fils de l'amertume*, p. 43)

La présentation des personnages dans les textes de Benaïssa est souvent hyperbolique, que cette présentation soit faite les personnages eux-mêmes ou par d'autres. Il s'agit ici de Farid, l'antihéros dans la pièce *Les fils de l'amertume*. Dans cet extrait hyperbolique, le personnage commence par un oxymore²²¹ : « Il parlait très bien l'arabe classique...qu'on ne comprenait pas ». Nous sommes en présence, non deux mots opposés, mais de deux idées opposées exprimées dans deux phrases séparées par trois points de suspension. La première phrase comprend une idée positive, et selon laquelle on comprend que l'enseignant irakien parlait très bien l'arabe classique, or la deuxième phrase annule cet aspect positif que l'on saisit dans la non compréhension de ses élèves (Farid). Pour accentuer l'effet hyperbolique, le personnage se sert du superlatif absolu « très » qui exprime ironiquement ce qui est exagéré. Dans ce cas, c'est le savoir absolu de l'instituteur de l'arabe classique. Car le personnage décrit- l'enseignant- a accès à des connaissances que l'on ne peut avoir, telle que l'adresse du paradis et de l'enfer : c'est là où la terre s'arrête quand on marche tout droit. La phrase est en elle-même ambiguë et n'a pas de sens logique. Cet écart est bien risible. En poursuivant sa présentation, Farid se sert de jeux de mots : section « arabisée », les S.A. : « Sans-Avenir », l'expression dévoile l'échec du

²²¹ Figure de style qui consiste à lier par une relation syntaxique étroite deux mots de sens opposés ou contradictoires.

personnage dans le domaine scolaire ainsi que professionnel, échec que l'on expliquerait par les multiples réformes à l'image de l'instabilité du gouvernement. Perdu dans la vie de délinquance, il est sauvé par Djamel et l'émir Djilali. Les deux personnages sont aussi détenteurs de grand savoir, le premier ayant « une valise pleine de diplômes » et l'autre qualifié de l'imam, qui a un savoir religieux qui l'aidera, comme un psychologue, à regagner confiance en lui.

L'exagération, pour être comique, ne doit jamais être justifiée. Loin de faire sentir une grandeur, elle souligne une absence et ainsi, comme tous les autres procédés comiques, elle abaisse au lieu d'élever. Certes, Farid, en se présentant ainsi devant un large public ne fait que prouver sa naïveté, voire sa sottise. « Or traiter quelqu'un en sot est la façon la plus comique de montrer en quel mépris on le tient²²². »

Cet extrait est représentatif des différentes manipulations faites sur le personnage Farid qui cite dans son texte les différents agents qui contribuent à le façonner et à faire de lui l'assassin. L'hyperbole ironique ne fait que prédire le mauvais sort auquel il est prédestiné.

2.6. Sarcasme

La pratique du sarcasme est ancienne, même si elle ne portait pas le nom actuel. D'origine grecque, le mot *sarcazein* qui signifiait mordre la chair, souligne l'agressivité exprimée par le sarcasme. C'est pour cette raison que ce phénomène est défini comme une ironie mordante. Le sarcasme n'est pas tout le temps ironique, mais dans ce cas il n'est pas si exceptionnel. Le sarcasme est lourd et, comme son but est de blesser, il s'exerce de préférence en présence de celui qu'il vise. C'est ce point qui le distingue de l'ironie qui porte sur des absents.

Sultanat, un des personnages de *Prophètes sans dieu*, ne trouve aucune gêne en se moquant des autres personnages en leur présence. Ses sarcasmes commencent avec les Juifs, représentés par le personnage Cohen :

Cohen : ... Tu veux savoir pourquoi Hitler a brûlé les Juifs...

Sultanat : Je sais... pour que sa race aryenne devienne la meilleure sur la terre, il fallait qu'il supprime la meilleure... en l'occurrence vous, naturellement. C'est ce que tu voulais dire. (*Prophètes sans dieu*, p. 10)

²²² SAREIL, J. op. cit., p. 184

L'énoncé de Cohen vise les juifs, en particulier Sultanat. Ce personnage ne se met pas en place de victime du discours humoristique, il crée donc un autre énoncé qui renvoie l'attaque au premier énonciateur (Cohen). Le sarcasme de Sultanat a une double fonction défensive, pour se protéger contre les pensées péjoratives de Cohen et pour attaquer ce dernier.

On trouve d'autres termes sarcastiques, utilisés contre un personnage de *L'avenir oublié* :

Yahou : ... Alors Isac c'est le grand retour ?

Isac : Non, non, en vacances seulement.

Yahou : Chez toi là-bas, il y a toujours la Tour Eiffel ?

[...] **Yahou** : Si les Invalides sont en place, c'est parfait. (*L'avenir oublié*, pp. 17-18)

L'expression « Chez toi là-bas », indique le sarcasme du personnage. Yahou insiste sur l'écart de sens dans l'expression elle-même adressée à Isac. Écart qui est aussi marqué par le mot « retour ». Le mot suppose donc la présence d'un autre « chez toi » auquel s'ajouterait l'adverbe de lieu « ici » (Israël). On comprendra alors que le véritable « chez toi » ou « chez soi » lié au personnage d'Isac serait le même « chez soi » du personnage Yahou, et qui renvoie à Israël. L'adverbe de lieu là-bas renforce alors l'écart de sens et met au clair le caractère contradictoire de l'expression comme supposée par le personnage de Yahou : « chez toi » = (renvoie à) Israël s'oppose à « là-bas » = (renvoie à) La France. Pour insister encore plus sur cet écart et nourrir son sarcasme, Yahou nomme des lieux caractéristiques à la France : la Tour Eiffel et les Invalides.

Le discours sarcastique du personnage fonctionne comme un rappel des origines. Yahou veut que son frère Isac prenne conscience de sa situation d'émigré et de réfléchir au retour définitif pour défendre son pays. C'est pourquoi il attaque les monuments de son pays d'adoption, la France.

Dans les deux exemples, les personnages se servent d'un sarcasme direct qui marque, selon Schoentjes, « un niveau de critique supplémentaire à celui de l'ironie et, dans la mesure où il ne fait plus de détour, il est souvent confondu avec l'invective ou l'insulte²²³. »

Dans *Un homme ordinaire pour quatre femmes particulières*, l'homme s'attaque aux femmes.

²²³ SCHOENTJES, P. op. cit., p. 228

Antoinette : Tu veux un mariage en blanc ?

L'homme : Non ! Un mariage au noir... (il rit) (*Un homme ordinaire pour quatre femmes particulières*, p. 26)

Le comique est provoqué ici par un procédé double. Le premier est le jeu de mot, « noir » qui est polysémique. Le mot « noir » fait allusion d'abord à la nature du mariage, « Un mariage au noir », c'est-à-dire un mariage illégal, ensuite à la peau d'Antoinette, puisque c'est une femme de couleur. Ce jeu de mot n'a pas pour but d'amuser le destinataire, il sert en revanche à l'attaquer directement.

Dans le théâtre de Benaïssa, le comique se manifeste dans le langage, à travers différents procédés. L'humour permet aux personnages de prendre leurs distances par rapport au discours, l'ironie leur permet de rire de l'autre sans le blesser. Cette distance sur laquelle se base le discours humoristique, permet une liberté dans l'expression des avis et des opinions. En se cachant derrière ces divers procédés, les énonciateurs se permettent d'être directs. Encore, est-il important d'insister sur la distance du lecteur. Celui-ci ne doit pas se placer dans la peau de la victime, il doit également être bienveillant s'il veut saisir la portée du message. L'auteur, lui, et grâce à ces procédés comiques se trouve une certaine liberté à traiter des sujets épineux, sérieux qui confèrent à ce comique des fonctions bien différents.

CHAPITRE III :
FONCTIONS DU
COMIQUE

Après avoir étudié les différents procédés comiques dans l'œuvre théâtrale de Benaïssa, une autre question s'impose : quelles sont les fonctions du comique ? C'est la question que nous allons aborder dans ce chapitre.

L'auteur se sert du rire pour traiter des sujets sérieux. Le divertissement n'est pas son premier objectif, même s'il nous arrive de rire ou de sourire. Le langage comique de Benaïssa est en revanche sérieux, puisqu'il traite des thèmes sérieux.

Nous sommes en présence d'un comique subversif dont la première fonction est la désacralisation, puisque l'écrivain traite de la religion, de l'identité historique considérées comme des valeurs dominantes.

3.1. Désacralisation par le rire

L'humour reprend des éléments célèbres voire sacrés pour dénoncer des abus. Il tend plutôt vers la caricature. Il agit en détournant des réalités concrètes, des références culturelles communes. Jean-Marc Moura voit dans le discours humoristique un « mode viral »²²⁴, car il s'insinue dans n'importe quelle forme et n'importe quel type de discours et le détraque de l'intérieur en gardant l'enveloppe.

C'est pour cette raison que l'humour s'attaque aux formes sérieuses, aux références canoniques et aux personnalités connues et importantes. L'humour ne renverse pas la dignité et le sérieux vers le bas matériel et corporel. Il préserve les apparences du sérieux, de l'important, du grand mais il les vide de leur substance et leur attribue des contenus déplacés. L'énonciation humoristique exploite les figures et les événements célèbres sans que ceux-ci subissent une dégradation complète. Ils se trouvent seulement désacralisés par l'accentuation d'un contenu qui s'oppose à leur statut initial.

Ce traitement de faits et d'éléments considérés comme majeurs et sacrés par la société plait en particulier à Slimane Benaïssa. Ce dernier joue du sacré sans pour autant nuire à son importance car, l'objectif premier de l'auteur est de faire rire : comme le dit Charles Mauron : « L'art comique suppose une volonté de faire rire »²²⁵ Contrairement au drame qui a tendance à amplifier les événements, le comique les minimise et a toujours un effet d'atténuateur. Roger Mehl continue dans cette voix et présente cette opposition :

L'homme du sérieux, à cause de cette gravité estime qu'on ne peut pas jouer avec cette existence, qu'en toute circonstance nous devons témoigner de notre compréhension de cette gravité ; l'homme de l'humour estime qu'au contraire, pour éviter que cette gravité nous accable, il faut se hâter d'en rire²²⁶.

Pour Slimane Benaïssa, il faut rire du malheur. Il convient de la dureté de la condition des hommes, mais il n'entend pas s'apitoyer sur leur sort. Il voit dans la plainte tragique une attitude devant la souffrance, où l'on voit une certaine complaisance. Le rire est cependant à la fois acceptation et refus.

La désacralisation n'épargne rien, ni les individus, ni les institutions. Elle « suppose des sujets auxquels il est difficile ou dangereux de toucher. Le comique est donc favorisé

²²⁴ MOURA, J.-M. *Le sens littéraire de l'humour*, PUF, 2010, p. 113

²²⁵ SAREIL, J. *L'écriture comique*, PUF. 1984, p. 22

²²⁶ MEHL, R. *Les attitudes morales*, Paris P.U.F., 1971, p. 25

par un certain manque de liberté qui, en lui ôtant les coudées franches, donne un aspect irrévérencieux à ses pointes²²⁷.» Jean Sareil ajoute, « Pour qu'il y ait désacralisation, il faut qu'il y ait attaque ou moquerie du sacré²²⁸.» Benaïssa traite des sujets tabous.

Dans *Les fils de l'amertume*, l'imagination de l'enfant déborde, il aborde autrement le sujet religieux :

Rachid : Dieu a quand même une sale manie : il parle à tous ceux qui n'ont pas de père. Moïse, père inconnu ; Jésus, mystère biologique ; et Mahomet, orphelin avant la naissance. Si un jour Dieu m'avait parlé, je suis sûr que mon père m'aurait roué de coups.

Qui t'a dit de l'écouter ?

Mais c'est le bon Dieu !

Bon Dieu ou pas, qui t'as dit de l'écouter ?

Je ne savais pas...

Ce Bon Dieu qui te parle sans me demander mon avis, c'est le Diable. Et quand je te dis quelque chose, c'est comme ça et pas autrement. Compris ?

(*Les fils de l'amertume*, p. 18)

Le sujet de la religion et des prophètes est un sujet sérieux, or l'humour permet au personnage une certaine liberté dans le traitement du sujet. Cette liberté s'accroît dans le texte grâce à la forme d'énonciation qui se fait à travers le monologue. Cette forme de discours théâtral suppose l'absence de l'allocutaire,

De l'interlocuteur scénique, le récepteur étant le seul public. Un monologue est rarement un véritable soliloque et le dialogisme ne lui est pas étranger : il suppose en général un double locuteur à l'intérieur de la seule voix du personnage²²⁹.

Les deux voix en présence dans celle du personnage de Rachid sont la sienne et celle de son père. Le personnage interprète dans ce cas deux rôles dans lesquels il installe le véritable conflit. Les deux voix mettent en scène la relation antagonique entre le père et le fils. Le sujet de la religion ne sert que de prétexte pour démontrer cette hostilité entre les deux individus. Le monologue fait voir aussi les traits de caractère des personnages, de celui qui parle (Rachid) et de celui qui est imaginé (le père). Ce dernier se montre très autoritaire et têtu, dans son discours se répète deux fois l'interrogation « Qui t'a dit de l'écouter ? ». Le père s'obstine à se présenter comme l'unique voix que devrait entendre son fils : Et quand je te dis quelque chose, c'est comme ça et pas autrement. Compris ? ». Le ton interrogatif du père sert à interpeler son fils, à insister sur son autorité qui vire des

²²⁷ SAREIL, J. op. cit., p. 25

²²⁸ Idem., p. 24

²²⁹ UBERSFELD, A. *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, op. cit., p. 56

fois vers l'absurde : *Ce Bon Dieu qui te parle sans me demander mon avis, c'est le Diable.* Le personnage du père veut également imposer son autorité à une voix supérieure, celle de Dieu, qui devrait demander son avis. La désacralisation se manifeste d'abord dans cet inversement des relations : l'individu inférieur impose son autorité au supérieur (divin), elle se présente ensuite dans le rapprochement entre « Dieu et Diable ».

Dans le même texte, Youcef- enfant- lui aussi pose des questions transgressives sur la religion. Il trouve étrange que Dieu soit unique et les prophètes plusieurs, étrange encore, qu'ils ne disent pas tous la même chose :

Le cheikh : Dieu a dit un peu à Moïse, il a dit un peu à Jésus, et il a tout dit à Mahomet.

Youcef : Alors, Sidi, si Dieu a tout dit à Mahomet, il n'a plus rien à dire.

Le cheikh : *Ya latif! Ya latif* (Mon dieu !) Mais d'où te sortent ces questions ? Ce n'est pas possible ! Tu es habité par le Diable.

Youcef : Parce que j'aurai aimé qu'il y ait trois prophètes, Sidi : un pour les enfants, un pour les hommes et un pour les femmes. (*Les fils de l'amertume*, p. 36)

Le cheikh est pris dans le piège des questions subversives. Croyant pouvoir satisfaire la curiosité de l'enfant, ce dernier enchaine d'autres interrogations encore plus transgressives et drôles. Se manifeste ici une opposition entre la conception de l'enfant et celle du cheikh. Le premier locuteur se caractérise par sa naïveté d'enfant, le second (le cheikh) se caractérise par son sérieux d'enseignant de la religion.

Dans *Les confessions d'un musulman de mauvaise foi*, une voix off représente celle de Dieu ayant une longue discussion avec Karim. Ce dernier invité chez Micheline, demande la permission de pécher avec elle et présente des arguments inspirés dans le domaine de la religion. Le personnage désire avoir une relation sexuelle avec la Française :

Karim : Dieu ! Toutes les musulmanes font ça dans le noir ; je te jure que je n'ai jamais rien vu... je suis sûr que Micheline laissera la lumière allumée, ça sera la première fois de ma vie que je verrai ce que je suis en train de faire, Dieu ! (*Les Confessions d'un musulman de mauvaise foi*, p. 40)

Pour convaincre son interlocuteur, il s'inspire des anciennes conquêtes. Il fait allusion à son manque d'expérience : « je te jure que je n'ai jamais rien vu. » La relation avec Micheline supposerait donc une nouvelle expérience personnelle plus instructive que les premières : « ça sera la première fois de ma vie que je verrai ce que je suis en train de faire. »

Le personnage traite un sujet intime (relation sexuelle) avec la voix off, qui serait celle de Dieu. Il s'adresse à la force divine en utilisant le deuxième pronom singulier « Tu ». Ce qui crée un lien de familiarité. La désacralisation ici est à son comble, car nous avons d'un côté, un sujet tabou ; la sexualité et d'un autre côté la nature de l'interlocuteur ; Dieu. Le texte en donnant voix à la force divine, le met au même rang que l'être humain, donc il personnalise dieu. Encore, la nature du discours adressé à dieu est désacralisant. Généralement l'adresse à dieu est faite sous forme de prière, or dans le texte de Benaisa, l'énonciateur (Karim) tente de discuter d'une décision prise par ce même dieu, à savoir ne pas avoir de relation sexuelle avec Micheline.

Karim : Dieu ! Aie pitié. Je ne veux pas le faire en cachette de toi, je veux que tu m'accompagnes avec ta bénédiction. Oui, je sais que c'est trop te demander, mais au moins que je sache que tu vas fermer l'œil. (*Les Confessions d'un musulman de mauvaise foi*, p. 40)

Dans cet énoncé, l'énonciateur tente d'attirer la sympathie de son destinataire, et se base sur la force de la séduction :

Karim : Dommage que tu n'aies pas d'yeux, Dieu, sinon tu aurais vu Micheline et tu m'aurais compris... (*Les Confessions d'un musulman de mauvaise foi*, p. 40)

Ainsi, le personnage dessine un portrait physique de la jeune femme et vante sa beauté. Le divin est mis au même rang que l'humain. Les adresses à Dieu ne sont plus des prières mais des confessions comme celles faites à un bon ami. A un certain moment, le Dieu est humanisé par le personnage pour pouvoir se confesser et surtout expliquer son point de vue. En dépit des interdits, le jeune homme transgresse la « loi divine » et finit par reconnaître que Dieu ne le lui pardonnera pas :

Karim : [...] Dieu qui est incapable de tout sera incapable de ce pardon. Enfin il sera incapable de quelque chose. (*Les confessions d'un musulman de mauvaise foi*, p. 41)

Avec cette dernière phrase qui agit comme un clin d'œil au lecteur, Karim donne l'impression que ses actes (diner chez Micheline et relation sexuelle) sont une sorte de défi.

Avec *Prophètes sans dieu*, la désacralisation touche aussi le domaine religieux. Et ce dès la lecture du titre. Il suppose la présence de prophètes et l'absence du Dieu. Nous pourrions penser alors que l'histoire met en scène des prophètes. La pièce se divise en deux parties. La première met en scène un auteur et deux prophètes ; Moïse et Jésus. Ces

derniers parlent chacun de leurs mystères, de leurs périples. Interrogé sur le chemin à prendre, Moïse ne comprend pas pourquoi l'avoir détourné :

L'auteur-enfant : Moïse ! Tu es parti tout droit vers la Palestine ?

Moïse : Si je te le dis... Mais ce que je n'ai pas compris, c'est pourquoi je me suis retrouvé rapidement face à la mer et pourquoi le voyage a été aussi long. (*Prophètes sans dieu*, p. 14)

Le prophète ignore l'origine et le sens de ce détour imposé par Dieu.

La représentation des prophètes est considérée comme une désacralisation, car interdite par la religion musulmane. Chose que confirmera l'auteur en parlant du prophète Mahomet :

L'auteur : ... Lui, (Mahomet), il a interdit aux musulmans de l'inventer et les musulmans l'interdisent à tous les non-musulmans... (*Prophètes sans dieu*, p. 29)

La non-représentativité des prophètes est d'ailleurs le sujet central de la pièce. C'est la question à l'origine de l'écriture de ce texte. Les deux autres prophètes présents sur la scène théâtrale refusent cet interdit et de dialoguer avec un absent et proposent à l'auteur de jouer le rôle du prophète. L'auteur montre à plusieurs reprises qu'il est non seulement interdit de montrer le prophète mais aussi de l'imaginer même dans ses mouvements quotidiens :

L'auteur : [...] Par exemple, il n'est écrit nulle part que Mahomet a eu un jour à monter ou à descendre des escaliers. On ne sait donc pas si Mahomet a, un jour dans sa vie, franchi une marche dans un sens ou dans l'autre. Moi qui monte et descends des escaliers tous les jours, je n'ai pas le droit d'imaginer une seconde que mon prophète a pu faire la même chose que moi. [...] moi en faisant ce que je ne peux imaginer mon prophète en train de faire, je suis en faute par rapport à la religion puisque je fais ce qu'il ne m'a pas dit de faire. Je monte et je descends l'escalier dans l'ignorance totale de la manière prophétique de le faire. (*Prophètes sans dieu*, p. 37)

Le personnage est embarrassé à cause de l'ignorance des gestes simples et quotidiens du prophète. Tout ce qui ne figure pas dans le Livre sacré est considéré comme suspect.

La pièce met l'accent sur le fait que toutes les traditions religieuses imposent des normes, mais elle insiste aussi sur l'interprétation des principes religieux pour en faire une loi et imposer des règles que la société doit suivre sous peine de perdre la vie dans le cas contraire. Le personnage auteur fait référence aux menaces qui lui sont adressées par les terroristes et aux violences commises au nom de Dieu. Il souligne la confusion entre foi et certitude exprimée par les mouvements idéologiques :

L'auteur : Etre croyant, c'est tendre la main vers Dieu. Les intégristes, eux forcent la main à Dieu et ils savent tout. (*Prophètes sans dieu*, p.24)

Le personnage met en évidence la contradiction qui existe dans le discours radical. Cette contradiction participe aussi de l'énonciation humoristique. Cette démarche permet d'interroger cette opposition, tout en évitant la critique violente.

Les comparaisons et remarques caustiques ne sont pas une ridiculisation agressive des enseignements religieux. L'auteur vise plutôt à critiquer et saper la tendance qu'ont les tenants de chaque confession à considérer ses principes religieux comme les seuls valables. La démarche de l'auteur met à mal les raisonnements qui supposent une relation de supériorité entre les confessions. Il se sert de l'énonciation humoristique pour ne pas condamner l'une ou l'autre figure. C'est ce qui crée une certaine bienveillance et entente entre les interlocuteurs dont les questions sont centrales : la première est le fait que Juifs, Chrétiens et Musulmans s'entretuent alors qu'ils ont un même et unique Dieu. La seconde porte sur la possibilité de représenter une figure religieuse sur la scène. Le narcissisme de chacun produit un effet humoristique car leurs arguments s'appuient sur des cadres différents qui s'annulent mutuellement :

L'auteur : Mais que veux-tu, Moïse : trois histoires, trois familles, trois Dieu, trois guerres ? Dieu est unique. Mais trois Dieu, même unique, ça fait trois malgré tout.

Moïse : Je suis le premier.

L'auteur : Il est le dernier !

Jésus : Et moi, je suis l'unique.

Moïse : Vous auriez dû coller un peu plus à ce que j'ai fait et à ce que j'ai dit. Vous vous êtes trop éloignés. Ce n'était pas une bonne façon de défendre l'unicité de Dieu. (*Prophètes sans dieu*, p. 34)

La précellence de chaque confession est mise en doute une fois confrontée à la parole des autres qui considèrent qu'eux seuls détiennent la vérité.

La désacralisation passe aussi par la subversion de la figure canonique des prophètes. Les dialogues entre Jésus et Moïse sont dépouillés de toute rhétorique prophétique : les deux personnages donnent l'impression d'être plus humains. Cette subversion non seulement elle crée un décalage comique, mais elle renforce la dimension humoristique de la pièce, elle renvoie au rapport entre réel et idéal.

3.2. Fonction sociale du rire : humour et connivence chez Benaïssa

Le discours humoristique installe entre l'énonciateur et son interlocuteur, public, lecteur, éditeur, une relation de connivence, de complicité et d'entente secrète. Le *Dictionnaire HACHETTE de la langue française* définit ainsi le mot connivence : « *nf.* Complicité par complaisance et tolérance ; accord secret²³⁰. » Il s'agira ici d'une relation basée sur l'évocation indirecte de références, à une entente faite sur le partage d'un plaisir et non d'une entente malveillante. On retrouve donc les notions de bienveillance de tolérance aussi qui caractérisent le discours humoristique. Pour qu'il y ait une relation de connivence entre l'humoriste et son destinataire, il ne suffit pas d'un regard mais de compréhension des références implicites communes. La complicité entre les deux parties se fait sur la base d'un savoir partagé mais non élucidé, l'humour reprend ces données collectives et les énonce avec des allusions et des jeux. La connivence permet une déformation des signifiants, ce qui pourrait conduire à des transgressions de normes établies ou de règles édictées.

En définissant le rire, Bergson confirme dans son livre que le rire cache bien une arrière-pensée d'entente et de complicité avec d'autres rieurs. Dans le théâtre de Benaïssa, l'auteur choisit une relation de proximité avec son public. Ses personnages s'adressent directement au spectateur dans de longs monologues pour être considérés comme des apartés. Ils expriment ouvertement leurs pensées internes. Les remarques humoristiques visent généralement les spectateurs que les autres personnages. Le spectateur est considéré plus comme un confident qu'un simple regardant. Il est impliqué dans le jeu des acteurs qui interrompent leur dialogue pour lui raconter des passages de leur vie.

Dans *Marianne et le marabout*, Nadia raconte dans sa cellule sa mésaventure au public. Elle lui confie, dans un monologue, sa dispute avec les policiers :

Nadia : [...] Un type m'a mis la main à la couture arrière de mon jeans. D'instinct, je me retourne et il reçoit un coup de poing sur la gueule. Chez moi, c'est instinctif. Et le flic, il me dit : « Vous n'étiez pas en légitime défense ! ». Moi, je lui parle d'instinct et lui il me parle de légitime défense ! Il m'a énervée et, d'instinct, je me mets à gueuler. Vous savez ce qu'il me dit le flic ? » Vous n'avez qu'à surveiller votre cul... » Alors là je vis rouge et je lui réponds : « Pourquoi ? Qu'est-ce qu'il a fait mon cul pour que je le surveille ? (*Marianne et le marabout*, p. 9)

²³⁰ *DICTIONNAIRE HACHETTE de la langue française*, Paris, 2007, p. 122

La jeune femme s'adresse au public comme à un confident, et l'interpelle directement en employant le pronom personnel « Vous » ; « Vous savez ce qu'il me dit le flic ? ». Le pronom implique directement le public à la manière d'un one man Chow. Le public est pris pour témoin, il ressentira de la compassion, de la pitié envers le personnage. Sa remarque dénonce l'absurdité de l'argumentation du policier et son caractère vicieux, ce que comprendra le public et suscitera sa connivence avec sa colère.

Cette connivence s'inscrit dans le caractère social du rire. Elle s'exprime entre les acteurs et les spectateurs, mais elle se ressent aussi entre les acteurs eux-mêmes. Dans le même texte, *Marianne et le marabout*, il suffit d'un simple lecteur de cassettes pour faire réunir et faire rire les membres de la famille de Karim. Ces derniers entretiennent une relation tendue avec leur père. Le jeu consiste à reconnaître l'origine du braillement de l'âne : « Elle [La cadette] branche le lecteur de cassettes. Au premier braillement, la famille éclate de rire. Marianne et Kader se rapprochent et tous se retrouvent autour du lecteur de cassettes. » (*Marianne et le marabout*, p. 33)

L'instrument devient source d'entente et surtout de rire. Il constitue un jeu collectif, tous les membres doivent être réunis et participer au jeu. Même Marianne et son mari Kader se sont amusés à deviner les braillements. « Le rire doit être quelque chose de ce genre, une espèce de geste social »²³¹ qui élimine toute raideur du corps et de l'esprit, pour obtenir enfin la plus grande élasticité et la plus haute sociabilité possible.

Le comique est social mais cela ne signifie pas qu'il est uniquement un divertissement léger. Il contient le plus souvent une critique morale.

Nous avons étudié dans le chapitre précédent l'un des procédés comique employé dans *Les confessions d'un musulman de mauvaise foi* ; à savoir le quiproquo. L'enfant doit passer par des épreuves pour prouver qu'il est prêt à prier :

Le cheikh : Dis et redis.

Karim : Dis et redis.

Le cheikh : Ne dis pas « dis et redis », mais dis.

[...] **Karim** : Je n'ai jamais rien dit, moi. (*Les confessions d'un musulman de mauvaise foi*, p. 16)

La confusion est causée par le mot « dire » est polyphonique, il prend deux significations différentes chez les deux personnages. Le cheikh parle du « dit », le verset coranique « Les mécréants », alors que l'enfant pensait au verbe « dire »,

²³¹BERGSON, H. *Le Rire*, op. cit., p. 17

signifiant répéter. A travers ce jeu de mots, le dramaturge dénonce un type d'enseignement qui se base sur la récitation par cœur. L'individu doit mémoriser ce qu'on lui enseigne sans aucune explication. Cette répétition à l'aveugle mène parfois à une mauvaise acquisition du savoir et à de fausses interprétations. Le même jeu de mots se retrouve dans *Les fils de l'amertume*, mais les conséquences en sont plus tragiques. Un des personnages assassine son cousin germain.

3.3. Autodérision : auto-défense non-agressive

L'autodérision résulte du fait que l'humoriste, dans une sorte d'identification au père, « a retiré l'accent psychique de son moi et l'a déplacé sur son surmoi. »²³² Le surmoi qui, d'habitude réprime le moi, se transforme dans l'attitude humoristique en parent consolateur.

Dans l'autodérision, l'humoriste qui plaisante sur son sort personnel, opère **en** même temps un dégagement, une échappée par rapport à la réalité et ses contrariétés. L'autodérision ne consiste pas à affronter les difficultés, mais à les dépasser avec souplesse, en faisant corps avec elles. Cette attitude contradictoire faite d'adhésion à la réalité et d'un détachement pour éviter tout affrontement est la description même de l'humour. Car l'humoriste feint l'indifférence et l'humilité et pratique l'autodérision dans le but de la restauration du narcissisme et le triomphe du principe de plaisir.

Il existe aussi un lien entre l'humour et la mélancolie ou la mort. Dominique Noguez décrit l'humour comme « une rage autopunitive, pour ne pas dire masochiste. »²³³ Anne Ubersfeld considère que l'humour a pour rôle d'accompagner l'apparition de la mort et de la souffrance et de l'euphémisme. Lorsque le moi est confronté à la mort, à la perte, il s'identifie à l'objet perdu, se considère comme indigne et sombre dans la mélancolie à la suite des reproches du surmoi à son égard. Aussi joyeux soit-il, l'humour garde un air de famille avec la mélancolie, mais il court le risque d'être rattrapé par cette origine. C'est ce que Dominique Noguez essaie d'expliquer en adressant une mise en garde à l'humoriste :

L'humoriste est un apprenti sorcier. Bientôt, l'humeur noire qu'il se faisait fort de changer en indifférence ou en boutade déborde, s'insinue partout, noie la conscience, recouvre tout. [...] Son insensibilité n'est que feinte. L'anesthésie rate. Sous le flegme, le dégoût ; sous le sourire, le désespoir.

²³² FREUD, S. *Le mot d'esprit et sa relation avec l'inconscient*, Gallimard, 1971, p. 326

²³³ NOGUEZ, D. « L'humour ou la dernière des tristesses », in *Etudes françaises*, Vol. 5, N° 2, 1969, p. 151

[...] Voici donc : l'humour est une machine à changer le malheur en plaisir, mais le malheur se venge²³⁴.

L'humour ne subit pas en réalité la vengeance extérieure du malheur, mais il prend en compte le fait que le mal et la douleur font partie de la condition humaine. Selon Jean-Marie Diem et Avner Ziv²³⁵, l'humour quand il se fait aux dépens de l'humoriste a une fonction défensive. Rire délivre de l'angoisse que l'on ressent à l'approche de la mort ou de quelque chose d'insupportable. Ils remarquent que faire de l'humour à propos de sujets effrayants consiste à oser en parler et montrer qu'on ne les craint pas. D'un autre côté, l'humour pratiqué aux dépens de l'humoriste est considéré comme une façon de se valoriser. La capacité de rire de soi est donc considérée comme une qualité positive, et comme un moyen de repousser toute disposition agressive venant d'autrui :

En étant capable de rire de nos faiblesses, nous interdisons aux autres d'en rire. Nous désarmons autrui en ne le laissant pas le loisir de s'attaquer à nos faiblesses. [...] Par ailleurs, l'autodérision vise, aussi paradoxalement que cela puisse paraître, à acquérir l'estime d'autrui²³⁶.

L'autodérision conçue comme un aveu de ses défauts met l'accent sur la faiblesse et les défauts que les êtres humains ont en commun.

Daniel Sibony²³⁷ fait la distinction entre être comique et être humoristique :

Là où l'homme comique prête à rire malgré lui (si c'est un acteur, il prête à rire comme malgré lui), l'homme de l'humour fait exprès d'être risible mais il se partage aussitôt entre l'homme risible qu'il est et l'autre qui rirait de lui ; l'autre ou les autres, à qui il offre ce rire, comme pour les piéger, pour gagner leur bienveillance dans son auto-consolation. Il met en acte cette division de lui-même²³⁸.

L'humoriste calme sa mesquinerie et ses bassesses, il arrive ainsi à attirer la sympathie de son auditoire.

L'écriture de Benaïssa comprend des monologues et répliques décalées où les personnages narrent ou émettent leurs pensées internes. Nous avons constaté que la figure de l'enfant ou du jeune musulman est récurrente dans son œuvre, il se permet d'interroger les préceptes religieux, et de faire des commentaires clairvoyants face à la difficulté de résister aux tentations.

²³⁴ NOGUEZ, D. *L'arc-en-ciel des humours*. Livre de poche, 2000, p. 22

²³⁵ AVNER ZIV : Chercheur en psychologie. Il a publié en 1975 en collaboration avec Jean-Marie Diem un ouvrage sur la psychopédagogie expérimentale : *L'humour en éducation : approche psychologique*, Paris, E.S.F. 1979

²³⁶ DIEM, J.M. ZIV, A. *Le sens de l'humour*, Paris, Bordas, 1987, pp. 65-66

²³⁷ SIBONY, D. (22/08/1942 à Marrakech, au Maroc), est un philosophe et un psychanalyste français.

²³⁸ SIBONY, D. *Le sens du rire et de l'humour*, Paris, Odile Jacobs, 2010, p. 167

Nous rencontrons cette figure dans *Les confessions d'un musulman de mauvaise foi* où est présentée la première soirée de Karim avec Micheline. La Française lui offre de l'alcool et de la charcuterie. Après un long débat avec Dieu, intervenant en Voix off pour jouer le surmoi culpabilisant, Karim raconte la soirée sur le mode de l'hyperbolique. Il prend alors la place de l'observateur critique et du surmoi compréhensif et réconfortant :

Karim : [...] J'ai mangé sans déguster saucisson, rillettes et jambon. J'en avais partout et j'ai fini par y prendre goût. J'ai fait un cocktail avec du Ricard mélangé à du porto et mon cerveau s'est mis à bouger dans mon crâne, j'étais en pleine mer sans bateau. Dieu est grand, ce serait le mépriser que de lui **faire pardonner** des **petits péchés**. Commettre des **grands péchés**, c'est honorer la **grandeur** du **pardon** de Dieu. Mais moi, je crois que j'ai dépassé la limite : cinq variétés de porc, plus quatre variétés d'alcool, plus une Française made in Normandie, et tout ça, à deux jours du mois de ramadan. C'est **impardonnable** ; c'est tellement **impardonnable** que Dieu ne suffira pas. Dieu qui est capable de tout sera incapable de ce **pardon**. Enfin il sera incapable de quelque chose. (*Les confessions d'un musulman de mauvaise foi*, p. 41)

Le personnage est conscient de la situation conflictuelle dans laquelle il se trouve. Il n'arrive pas à résister face aux péchés, et n'arrive pas non plus à penser à se faire pardonner :

- Les péchés sont d'abord de nature culinaire : saucisson, rillettes et jambon, cocktail avec du Ricard mélangé à du porto, cinq variétés de porc, plus quatre variétés d'alcool
- Le péché de nature sexuelle : une Française made in Normandie

Au substantif péché sont attribués deux adjectifs épithètes : **petits péchés**, **grands péchés** qui s'opposent à **grandeur** du **pardon**. Cette opposition supposerait que plus les péchés sont grands, plus le pardon de Dieu plus grand. Mais, lui, il reconnaît qu'il a dépassé les limites ce qui signifie que Dieu ne peut lui pardonner. C'est pourquoi la redondance de l'adjectif **impardonnable** qu'il reprend deux fois. Au second adjectif, il ajoute un superlatif absolu tellement pour exprimer l'excès des péchés et ce qui expliquerait par la même occasion l'incapacité du pardon : Dieu qui est capable de tout sera incapable de ce **pardon**.

Dans un autre passage, Karim s'adresse à l'ange Gabriel :

Karim : Non, je n'irai plus au bain, faire ma sieste foetale, la tête au frais, les fesses au chaud ; plaisir que Dieu nous limita à neuf mois. Oui, Gabriel.

Nous sommes les enfants de plusieurs grossesses. Quant à vous, les anges, Dieu vous a épargnés dans sa miséricorde, les tortures du savoir... Ah ! Gabriel mon ami ! Viens tremper tes ailes, et prie si le cœur t'en dit, et lis au nom de Dieu qui nous a fait d'adhérence. Et si tu veux, je te raconterai comment ma mère me caresse l'échine jusqu'aux lombaires [...] Comment elle me craque les os, à ne plus sentir mes articulations, capable de te mettre en quatre mon frère ! [...] je te dirai comment elle me dépoussière le nombril, et tu comprendras. Et tu sauras que quand ma mère me lave, mes sœurs me rincent, le diable me hante et je n'y peux rien. (*Les confessions d'un musulman de mauvaise foi*, p. 20)

Le monologue est adressé à un être abstrait. Le personnage se confesse à l'ange Gabriel des tensions charnels. Ce moment de méditation devient celui d'auto-analyse. Karim parle, comme à un psychologue des moments de plaisirs qu'il partageait et qui vont disparaître quand il commencera la prière. Le personnage fait part de son égarement dans un monde gouverné par les adultes. Il ne s'agit pas ici de critique ou de moquerie à leur égard, mais plutôt d'une autodérision vis-à-vis de ses doutes

Dans *Les fils de l'amertume*, Farid, l'enfant, s'exprime ainsi dans une longue tirade :

Farid : [...] Je m'allonge au soleil, sur le carrelage tiède. Une douce chaleur me pénètre et me donne une sensation plus concrète de ma métamorphose. [...] Si mon père était de la tribu du Prophète, et ma mère la Vierge Marie, je serai, en somme, un Jésus musulman. On me clouerait sur un croissant, la tête à un bout, les pieds à l'autre bout... et sur le ventre, l'étoile avec une inscription en dessous : « Chut ! le Martyr dort ! »
J'aurai sans doute peur...
Peur de quoi ?
De la grotte ! Je ne serai pas capable d'aller tout seul dans une grotte pour attendre l'ange Gabriel qui viendrait par derrière et me dirait « Lis ». Et quand il partirait, le ciel s'effondrait et tout et tout...
[...] Et puis non ! Prophète, c'est trop. Après tout, imam, c'est largement suffisant ! c'est même bien ! Quand tu te baisses, tout le monde se baisse ; quand tu te lèves, tout le monde se lève... et celui qui ne se baissera pas et ne se lèvera pas, Dieu le punira ! Je ferai des discours...
Mais je ne peux pas être imam.
Parce que je penserai à Gracia qui est Française...
[...] Dans ces conditions, il vaut mieux bien faire les choses : je m'arrangerai pour tomber amoureux d'une musulmane ; après tout, c'est plus net. (*Les fils de l'amertume*, p. 35)

L'exploration biographique et intime s'accompagne d'autodérision. L'enfant expose les choix qu'il ferait à l'avenir. Mais il lui sera difficile d'être prophète ou imam, compte tenu de la nature complexe de son rêve. Il exprime ses angoisses à un destinataire imaginaire, en posant des questions et en y répondant. Il lui serait difficile d'être un Jésus

musulman, car il aurait peur de la grotte. Puis il reconnaît que devenir Prophète, c'est trop. Il décide alors de changer de rêve, devenir imam, imam, c'est largement suffisant. Le personnage limite le métier d'imam en quelques gestes effectués : « Quand tu te baisses, tout le monde se baisse ; quand tu te lèves, tout le monde se lève ». Les mouvements liés à la prière sont décrits comme des actes automatiques et qui exigent une synchronie dans le mouvement. Celui qui ne fait pas les mêmes mouvements de l'imam sera puni par Dieu : « et celui qui ne se baissera pas et ne se lèvera pas, Dieu le punira ! » Une autre fonction est également attribuée à l'imam, celle de donner des leçons : « Je ferai des discours ». Karim reconnaît encore une fois l'impossibilité de devenir imam car il est amoureux d'une française. Cependant, il veut arranger les choses en contrôlant ses émotions : « je m'arrangerai pour tomber amoureux d'une musulmane ».

Le monologue du personnage n'est pas un soliloque, puisqu'on voit bien le dialogisme. Il s'agit d'une réflexion faite par le même personnage et qui porte en elle le pour et le contre, c'est pourquoi il a besoin de ce dialogue imaginaire entre un psychologue et un patient, à travers laquelle le patient peut aboutir à une décision sereine. A l'exemple qui comprend à la fin de son monologue que tomber amoureux d'une musulmane c'est plus net.

3.4. Le comique, une façon pour dire la vérité

Pour aborder le mode de relation que permet le langage humoristique, Vladimir Jankélévitch part de la notion de l'ironie. Dans son livre *L'ironie*, le philosophe associe plusieurs fois une forme d'ironie sur soi au terme d'humour :

Je ne peux ouvrir la bouche sans imiter quelqu'un ou contrefaire quelque chose ; j'ai beau me travailler pour être le premier, pour penser l'inédit, toujours la tradition et la mode tirent les ficelles ; mes phrases, mes idées... hélas ! Mes sentiments eux-mêmes sont plus ou moins des pastiches ; nous croyons aimer, et nous récitons ! [...] Nous savons bien comment tout cela finira, et le jour même où le sentiment se déclare, nous prenons nos dispositions pour n'être pas surpris par son déclin [...]. Devançant la terminaison, l'humour prévient le souci !²³⁹

Selon Jankélévitch, l'ironie sur soi permet à l'individu de reconnaître que les éléments qui composent son être et son image découlent des injonctions de la tendance commune. C'est une manière de se protéger contre l'illusion d'éternité, d'absolu et de nécessité, mais

²³⁹ JANKELEVITCH, V. *L'ironie*, Paris, Flammarion, 1964, « Nouvelle bibliothèque scientifique », pp. 30-31

aussi d'économiser sur l'éventuelle douleur liée à l'anéantissement d'un de ces traits. Cette économie transforme par le langage la perte future en un gain de plaisir.

En s'intéressant aux tactiques des dominés, Vladimir Jankélévitch finit par préférer la notion d'humour à celle d'ironie. Il considère cette disposition langagière comme un voile qui s'accommode bien du fait que la vérité ne peut se saisir de façon directe. Chez les offensés, l'humour permet de surmonter l'humiliation. Grâce à ce moyen, les humoristes sèment dans leur discours des signes qui pointent les dérives et les abus de l'organisation sociale dont ils font partie. Ils restaurent ainsi la liberté d'expression d'une manière plus audible que le pur cynisme, qui pourrait être assimilé à la folie ou à la stupidité. Toutefois l'humour peut se confondre avec une raillerie cruelle, mais mélangé à cette mélancolie, il donne à lire entre les lignes la persistance d'un désir pour un idéal de vérité et de justice. Le discours humoristique permet d'atteindre une certaine vérité, il est pour celui qui le pratique ou celui qui y assiste un antidote au déni conscient. Or il est impossible de dire toute la vérité, cette dernière se présente plutôt comme partielle. L'énonciation humoristique pointe donc partiellement la vérité.

Slimane Benaïssa aborde dans ses répliques humoristiques des vérités qui déplaisent, au point de ne pouvoir être énoncées même partiellement. La guerre en Algérie a poussé les autorités françaises de la fin du XX^e siècle à nier les véritables objectifs, voire les dispositifs mis en place par les autorités politiques et militaires. Benaïssa a tenté, tant dans ses textes en langue arabe que dans ceux en français, à révéler les motifs inavoués par les autorités. Mais ses textes ont connu la censure. En France, plusieurs metteurs en scène ont refusé de monter *Conseil de discipline* qui aborde des conflits franco-algériens. L'auteur explique ainsi l'objectif de cette pièce :

Pendant ces trente ans, tant d'un côté que de l'autre, un lourd silence a été maintenu. La parole a été donnée aux seuls militaires. Et encore... de manière sporadique. Ils se sont alors perdus dans des analyses stratégiques expliquant tout...sauf ce qui s'est réellement passé.

[...] Je reste profondément marqué, sur le plan humain, par la générosité du dialogue qui existait entre les différentes communautés et religions, malgré des points de vue parfois divergents, pour essayer de dépasser ce que chacun pressentait comme inéluctable : la séparation²⁴⁰.

Ce projet ne devient possible que grâce au metteur en scène Jean-Claude Idée qui a accepté de monter la pièce. Dans le texte, Benaïssa traite avec humour de questions

²⁴⁰ BENAÏSSA, Slimane, *Conseil de discipline*, LANSMAN, 1994, p. 4

politiques, ses personnages se moquent les uns des autres, de leur appartenance religieuse ou nationale, voire territoriale. Sultanat, professeur de français, pied-noir d'origine maltaise et de confession chrétienne, est un personnage qui ne cache pas ce qu'il pense. Il relève dans une réplique la question des conflits qui existe entre les différentes régions en Algérie :

Sultanat : Supposons qu'ils soient capables de penser. Mais alors... qui d'après toi va marcher dans cette combine d'indépendance ? Les Arabes ? Jamais ! Ils ne s'entendent pas avec les Mozabites. Les Mozabites ? Jamais ! Ils ne s'entendent pas avec les Kabyles. Les Kabyles ? Ils ne s'entendent pas avec les Arabes. Les Chaouias ? Ceux-là, on ne sait même pas s'ils existent encore. (*Conseil de discipline*, p. 9)

Son discours humoristique dénigre les indigènes qui sont, selon lui, incapables de réfléchir, ou de prendre des décisions existentielles, liées à leur indépendance, à cause de leurs conflits internes. Pour Sultanat, cet objectif est impossible à atteindre. D'autres questions sont aussi soulignées dans le texte. La réunion qui devait servir de pré-conseil prend une autre tournure. Elle devient le lieu où l'on traite des décisions politiques, telles que l'intégration et la pacification :

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 table.

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-kif*... (*Conseil de discipline*, p. 38)

Les enseignants réunis pour traiter et résoudre le conflit entre les élèves Jacomino et Atmourt, trouvent l'occasion de parler de problèmes politiques. Les termes intégration et pacification, par exemple, sont polysémiques. Pour le proviseur, il s'agit d'une solution pour instaurer le calme à l'intérieur de l'école, alors que Sultanat les aborde dans le sens politique. Le personnage en profite pour évoquer l'inégalité entre les pieds noirs et l'indigène à qui il attribue des termes péjoratifs : rebelle, on le combat, n'intègre pas, ont accumulé de la haine. Le personnage insiste sur l'inégalité et la différence entre eux en répétant deux fois l'expression en arabe *kif-kif*. La première utilisation est attribuée au verbe d'état « être » conjugué au présent de l'indicatif qui renvoie au présent de son actualité (présent des personnages), dans la seconde utilisation, le verbe « être » est au

futur de l'indicatif, qui exprime la certitude. Le personnage agit en un personnage rigide, sûr de ses convictions.

Le personnage qui doit supporter le conflit autour duquel se construit le texte *Au-delà du voile* doit aussi résister à un discours qui marque son corps et qui veut l'enfermer. La cadette refuse catégoriquement de porter le voile, alors que sa sœur aînée tente de la convaincre. Les interventions de ce personnage s'inscrivent dans l'ordre des choses des obligations faites à la femme par rapport à l'homme :

L'ainée : [...] pour moi c'est clair dans ma tête : la femme cuisine, l'homme mange ; l'homme hurle, la femme se tait. A chacun son adjectif. (*Au-delà du voile*, p. 7)

Le discours du personnage met en évidence une relation de soumission à l'homme. Les actions attribuées à la femme se limitent aux tâches ménagères : « cuisine », elle est en plus

A travers la confrontation des deux femmes, l'auteur vise à analyser la logique discursive en présence lors de la violente contestation à l'égard du régime imposé par un parti unique. Le texte ne met pas en valeur une position contre une autre, donnant à lire les failles et les impasses de chacune. Pour cela, il choisit de ne pas faire intervenir l'homme dans la discussion. Pour l'ainée, le port du voile est un signe de pudeur et de piété. La représentation du voile de la femme a évolué à plusieurs reprises. Ce vêtement existait bien avant l'arrivée de l'Islam. Il servait à marquer la réserve et la dignité de la femme de condition élevée. Dans le coran, le voile s'associe aussi à la pudeur et à la protection de l'intimité. Après la réforme moderniste du XX^{ème} siècle et le rejet du voile comme archaïsme, les régimes islamistes le considèrent comme un signe d'appartenance à la confession musulmane. Il devient cependant une marque de distinction par rapport aux autres confessions et aux « mécréants ». C'est cette évolution vers un voile unique, marque de revendication identitaire, qui retient l'attention de l'auteur quand il commence l'écriture de cette pièce :

La problématique du voile devenait alors une véritable problématique. Ma mère était toujours voilée mais selon la façon traditionnelle. Les femmes en Algérie portaient un voile, selon les régions... Et subitement, le voile prend une dimension militante, des significations politiques. Son uniformisation – c'est-à-dire- qu'il fallait se voiler uniquement avec ce voile-là, au détriment des voiles connus auparavant – faisait que je me suis senti obligé d'élucider ce problème-là²⁴¹.

²⁴¹ BENAÏSSA, S. cité par CASTADOT, E. in *Dramaturgie de l'humour dans le théâtre francophone contemporain. Détachement et connivence face aux malaises dans l'identification chez Grumberg, Benaïssa*

Ce qu'incarne la contestation du personnage de la cadette, c'est la signification attribuée au voile comme signe de soumission, elle ne vise pas l'abolition de ce dernier. Pour convaincre sa petite sœur, l'ainée s'arme d'arguments divers et se base sur l'inscription dans une collectivité, à savoir la famille :

L'ainée : Mais regarde autour de toi, tes cousines, tes tantes et moi-même nous le portons. Je ne comprends pas pourquoi tu t'entêtes... Je ne comprends pas ! (p.12)

[...] **La cadette :** D'après toi, je dois le porter comme un uniforme, un signe distinctif...

L'ainée : réalise la volonté de ton frère, montre-toi des nôtres. (*Au-delà du voile*, p. 13)

L'inscription dans une communauté ou dans une famille, se réalise en imitant les actes des membres de cette famille, « *cousines, tantes et moi-même* » et en respectant aussi la volonté du sujet tuteur (le frère) :

L'ainée : Ton frère est ton frère et tu dois lui obéir sans discussion.

La cadette : Ce n'est pas mon frère !

L'ainée : Regarde ta carte d'identité ; fraternellement et officiellement, nous avons le même nom.

La cadette : Le même nom d'accord ! Mais celui qui a fait cette carte d'identité est-il notre frère ?

L'ainée : Lui ? Non, ça va de soi !

La cadette : Alors comment sait-il que nous sommes frères et sœurs ?

L'ainée : Il le sait par l'écriture. Il y a des registres, non ?

La cadette : Nous sommes frères et sœurs pas les écritures. Ainsi que notre mère est une analphabète, notre père un livre, et nous des pages sur lesquelles n'importe qui peut inscrire : « marié », « divorcé », « a voté » ... Ils écrivent ce qu'ils veulent ! (*Au-delà du voile*, p. 8)

La cadette met en doute la relation de fraternité. Elle remet en cause, dans ce cas le facteur de confiance régissant les relations familiales. Elle démontre ainsi que l'assujettissement d'un groupe d'individus peut heurter la nature des rapports humains. La psychanalyse a démontré le fait que l'organisation sociale nécessite une confiance que les sujets accordent à leur tuteur.

La société est pour chacun une évidence, ce qui fait que nous avons confiance dans un certain nombre d'appareils dont nous n'avons pas la moindre idée de fonctionnement. [...] C'est ça la société, un sujet supposé savoir qui suscite notre confiance, alors que nous n'avons pas la moindre

idée de comment ça tient, de comment ça fonctionne. Nous vivons au milieu du sujet supposé savoir, qui est tellement là que nous oublions cet acte de foi qui n'est pas dans la divinité, sinon dans la divinité sociale²⁴².

Les membres de la société font entièrement confiance à la personne ou à l'organisme qui les dirige. Cet acte de foi ne peut être éliminé ou remplacé. L'ainée incarne cette confiance accordée au frère tuteur, contrairement à la cadette qui la renie :

La cadette : ... Comment Dieu peut-il m'imposer une tutelle pareille ? Il n'a aucune instruction ; j'ai étudié plus que lui. Il n'a aucun sens de responsabilités ; moi, femme, j'ai souvent peur pour lui. Comment Dieu peut-il m'imposer une tutelle pareille ? (*Au-delà du voile*, p. 12)

La redondance de la phrase interrogative : « Comment Dieu peut-il m'imposer une tutelle pareille ? », deux fois dans le discours du personnage exprime sa grande déception du sujet tuteur qu'elle qualifie de termes dévalorisants, comme ignorant : « Il n'a aucune instruction » et irresponsable : « Il n'a aucun sens de responsabilités ». Elle démontre par l'absurde la nature extravagante des relations d'assujettissement qui régissent les liens sociaux.

Plus loin dans le texte, la cadette met en évidence la contradiction qui caractérise le discours véhiculé par l'ainée :

La cadette : C'est l'éducation qui protège et non l'habit. Une vulgaire en hidjab n'en deviendra pas pour autant une sainte ; une femme éduquée sans hidjab n'est pas forcément vulgaire. C'est l'éthique qui protège et non l'accoutrement. (p. 14)

La cadette : Parce que si je mets le *hidjab*, je vais me persuader que je viens de m'amender alors que je ne me suis jamais écartée du chemin. (*Au-delà du voile*, p. 14)

La cadette rejette le principe de l'habit qui fait le moine. Le voile, « *Hidjab* » selon le personnage n'est pas signe de pudeur, il peut par contre servir de masque pour cacher des vices.

Le terme voile ou « *hidjab* » prend différents sens selon les représentations faites par les personnages :

²⁴² MILLER, J.-A. « psychanalyse et société », in *Revue Quarto, la psychanalyse et la mégère modernité*, n°38, mars, 2005, p.7

Le signifiant « Hidjab »	Voile	La sœur ainée/ le frère vs	La cadette
Protection		« <i>Mon mari m'a demandée de porter le hidjab. Il te protégera des agressions.</i> » (p. 1)	« <i>C'est l'éducation qui protège et non l'habit.</i> » (p. 14)
Appartenance à une communauté (la famille)		« <i>Mais regarde autour de toi, tes cousines, tes tantes et moi-même nous le portons.</i> » (p. 13)	<i>Parce que si je mets le hidjab, je vais me persuader que je viens de m'amender alors que je ne me suis jamais écartée du chemin.</i> (p. 14)
Soumission, Assujettissement		« <i>Ton frère t'a ordonné de te voiler voile-toi et n'en parlons plus.</i> » (p. 14)	« <i>Comment Dieu peut-il m'imposer une tutelle pareille ?</i> » (p. 12)

Dans un autre passage, les personnages féminins reprennent la « *bouqala* », une forme poétique qui servait de prédiction, pour redéfinir les différents partis politiques :

La cadette : [...] A mon tour...

Je suis lasse de l'attendre

Je suis lasse de percevoir

Je suis lasse de la mosquée

Toujours debout à son entrée.

Si toi tu as lu,

Moi, j'ai épilé

La lettre que j'ai oubliée,

Je t'en donne la signification.

Je passe mon temps à espérer

Que les cœurs durs s'attendrissent.

L'ainée : El Islah Wal Irchad ! (*Au-delà du voile*, p. 21)

La cadette improvise des passages pour décrire les partis politiques. Ce jeu satirique devient amusant pour le public qui connaît le contexte. Grâce à l'humour, l'énonciateur peut prendre de la distance et traiter le sujet avec liberté, sans choquer l'interlocuteur. Ce qui permet aussi de dédramatiser la tension politique. Grâce au rire, les réalités traumatisantes et choquantes sont plus faciles à aborder.

3.5. Humour noir : rire des malheurs

En parlant d'humour, les deux notions d'humour noir et de non-sens sont souvent évoquées. L'humour noir apparaît d'abord chez Huysmans, les surréalistes lui donnent ses lettres de noblesses. Breton reprend l'expression dans le titre de son livre *Anthologie de*

l'humour noir. Ce dernier, d'après Patrick Moran et Bernard Gendrel, utilisait indifféremment les notions « humour » et « humour noir », elles deviennent des synonymes et équivalent à l'expression « humour surréaliste », expression inventée par Breton. L'humour noir participe à l'entreprise de destruction et de refondation menée par les surréalistes : il est anti-social, contre les conventions sociales :

Pierre François Lacenaire se présente ainsi au mépris des règles morales, comme le théoricien du droit au crime, consacrant les derniers mois qui le séparent de son exécution à la rédaction de ses mémoires. Georg Christoph Lichtenberg ne propose rien moins que d'ajouter à la rudimentaire potence du condamné un paratonnerre. Quant à Thomas de Quincey, il explique que l'assassinat mérite à traité d'un point de vue esthétique, n'hésitant pas à ceux que le sujet intéresserait nombre de conseils pour réussir leur travail dans les règles de l'art²⁴³.

La révolte des écrivains contre l'ordre établi transparait à travers le choix de thèmes à dominante macabre. Ils introduisent aussi une perturbation dans la relation sémantique qui fonde en opposition le tragique et le comique. L'humour noir procède en mélangeant les contradictoires, en associant les deux éléments dans le même procès. Le sujet se permet soit de rire du tragique, soit que son rire comporte du tragique. Le lecteur se trouve indécis entre ces deux tendances, il ne sait s'il doit rire ou pleurer de l'humour noir. Selon Clément Rosset, l'humour noir intervient avec efficacité grâce à la reconnaissance du hasard comme « anti-principe de ce qui existe »²⁴⁴. Le hasard se définit par l'irruption du non-sens dans un monde régi par des lois. En acceptant le hasard comme principe organisateur de l'univers on se rendra compte de la dispersion du sens mis en scène par l'humour noir et on comprendra le plaisir du spectateur d'une telle disparition :

Le rire tragique, qui signifie qu'on prend plaisir au hasard et qu'on célèbre, par le rire, son apparition, est donc entièrement étranger à l'univers du sens, des significations et des contre significations qui peuvent s'y jouer : indifférence au sens mais aussi au non-sens, qui suffit à le différencier de toutes les autres formes du rire²⁴⁵.

L'humour noir est indifférent au sens, il souligne aussi l'inefficience des repères conventionnels qui perdent toute valeur. Qu'il soit contre la société, cela n'empêche pas le fait qu'il soit privilégié à cause du lien particulier qu'il entretient avec la condition humaine.

²⁴³ GRAULLE, C. *André Breton et l'humour noir. Une révolte supérieure de l'esprit*, HARMATTAN, 2000, p. 15

²⁴⁴ ROSSET, C. *Logique du pire, éléments pour une philosophie tragique*, chapitre IV : « Pratique du pire », 4. Le rire exterminateur, p. 175, cité par GRAULLE, Christophe, in *André Breton et l'humour noir*, op. cit., p. 16

²⁴⁵ Ibid, p. 17

« Dans un monde sans Dieu, sans morale, sans haut ni bas, l'humour noir est la « politesse du désespoir », l'outil par lequel l'homme « polit » la conscience de son propre néant²⁴⁶. »

Dominique Noguez reprend la même conception. Pour lui, l'humoriste est un être mélancolique qui rit et pleure en même temps, et dont les larmes sont à la source de son rire. L'humour noir s'intéresse aux malheurs cosmiques ; la mort et la finitude. Il entretient des liens avec la dénonciation. Tout auditeur ou lecteur confronté à de l'humour noir ne réagira pas forcément de manière bienveillante, à cause d'un côté du thème traité, de l'autre la manière avec laquelle il l'est. Car l'on peut traiter une matière morbide avec détachement, gaieté voire indifférence.

Benaïssa annonce dans l'introduction à son texte, *Les fils de l'amertume* une des caractéristiques de son écriture : « La scène est mon lieu de dignité, d'authenticité et de beauté. Sans elle je ne pourrai remonter le malheur à contre-courant pour en rire²⁴⁷. »

Nous avons constaté dans les chapitres précédents que l'écrivain traite de sujets piquants, sérieux, voire tabous, sujets suscitant en même temps rires, sourires et pleurs : « Pardonnez-moi enfin de ne pas être « lacrymal »²⁴⁸ ». Le thème de la mort est présenté de différentes manières par les personnages.

Dans *Les fils de l'amertume*, le personnage Youcef se présente au spectateur et parle de sa condamnation à mort :

Youcef : ... Il y a quinze jours à la mosquée, on a affiché mon nom sur la liste des condamnés à mort, hier, j'ai reçu cette lettre de confirmation de la menace. (*Les fils de l'amertume*, p. 11)

Le personnage présente le sujet comme s'il était banal ou ordinaire. La question de la menace à mort suscite plusieurs réactions de la part des différents personnages. Merzak son cousin, officier de la sécurité militaire doute de sa véracité :

Merzak : Tu sais des lettres comme ça, c'est tiré à des milliers d'exemplaire... (*Les fils de l'amertume*, p. 12)

Le personnage banalise la menace et l'inscrit dans le hasard des choses. Pour Merzak, Youcef ne serait pas concerné par la menace. Rachid et Akli, en revanche, ont des avis opposés

Rachid : ... je décide que ta menace est vraie et je bois à ta santé.

²⁴⁶ MORAN, P. GENDREL, B. *L'humour noir*, in, www.fabula.org, p. 2

²⁴⁷ BENAÏSSA, S. « En guise d'introduction », in *Les fils de l'amertume*, op.,cit., p. 8

²⁴⁸ BENAÏSSA, S. « En guise d'introduction », in *Les fils de l'amertume*, op.,cit., p. 8

Akli : Moi, je propose qu'on considère que la menace, c'est du bidon... et qu'on boive pour fêter ça.

Rachid : je n'ai pas le cœur à la fête... Ce soir, il me faut du tragique, du sang, du malheur. J'ai envie de pleurer. (*Les fils de l'amertume*, p. 15)

Les deux personnages fonctionnent comme des arbitres qui doivent prendre une décision pour trancher le problème. Rachid, premier énonciateur décide que la menace est sérieuse et propose donc de boire pour la santé de la cible (Youcef). Akli, le deuxième énonciateur décide par contre que la menace est un mensonge et propose de boire pour fêter. Ce jeu d'opposition fait voir l'état psychologique des énonciateurs : Rachid déclare avoir *envie de pleurer*, montre un état de tristesse. Akli se montre plutôt joyeux et veut faire la fête.

Dans *Prophètes sans dieu*, le personnage auteur évoque aussi sa menace de mort :

L'auteur : Ils (les intégristes) m'ont écrit une lettre de menaces.

L'auteur : Ils m'ont envoyé la date et l'heure de ma mort. (*Prophètes sans dieu*, p. 24)

La mort dans les deux textes ne relève plus du divin, mais des humains. Ce sont ces derniers qui décident du moment et du lieu de la mort des personnages. Leur discours humoristique dénonce l'absurdité de la situation :

L'ancêtre : Ce n'est qu'un lever de soleil sur Alger au mois de mai, et Youcef est mort assassiné. Ils ont dit que sa mort est une erreur. (*Les fils de l'amertume*, p. 62)

Les personnages parlent de la mort et des tueries tout en ayant une apparence tranquille. C'est ce qui caractérise l'humour noir. Ce détachement demande l'intelligence et la présence d'esprit du destinataire et sa connivence. L'humour noir n'est que la révélation d'une angoisse profonde par rapport à laquelle il met au monde un certain plaisir.

Dans ce texte, Benaïssa montre une Algérie où les repères se sont effondrés. Le journaliste et l'écrivain sont menacés de mort pour délit de vérité ; le fils se détourne de son père pour suivre ses frères de haine qui assassinent au nom de Dieu.

Le langage comique sert non seulement à divertir, faire rire, mais aussi à dénoncer l'absurdité du vécu des personnages. Le discours de ceux-ci se trouve en conflit avec celui d'autres personnages. L'ironie, l'humour, ne sont là que pour détendre l'atmosphère (de la lecture) et non pour détourner le lecteur des vrais problèmes.

SYNTHESE

L'une des caractéristiques du paysage théâtral de Benaïssa est la disparition du système des genres. Les notions génériques se sont largement diluées et disséminées, elles ne présentent plus aucune nécessité pour la création : les textes paraissent et les spectacles sont présentés sans tout besoin de référence aux genres. C'est pourquoi, il n'est plus question d'analyser les œuvres à travers ces catégories génériques, sinon on risquerait de manquer ses formes singulières ainsi que ses intentions.

Par la désacralisation Benaïssa vise à éveiller les esprits sur l'importance des différents problèmes traités et de leur gravité. La distance qui caractérise le discours humoristique le rapproche de plus en plus de ses spectateurs \ lecteurs, se crée ainsi une certaine connivence entre les deux parties. La légèreté du discours comique ne minimise pas l'importance des sujets. Elle faciliterait, par contre, l'assimilation et l'acceptation du message véhiculé dans les textes.

Le comique permet aux personnages de rire de la guerre, de la mort, du malheur, dans le but d'exorciser les sentiments de peur et de terreur que devrait susciter ce sujet. Le comique s'empare des spécificités de la tragédie pour les appliquer à sa guise. Il devient ainsi plus sérieux qu'il ne l'était. Comique et tragique s'entremêlent donc et fonctionnent ensemble comme les deux facettes d'une même pièce.

Le tragique dans l'écriture de Benaïssa ne se manifeste pas comme genre littéraire, mais aussi comme une forme esthétique qui a ses propres caractéristiques, dépassant tout ce que l'on sait de la tragédie.

**PARTIE III : MECANISME DU
TRAGIQUE CHEZ BENAISSA**

La tragédie est définie par Aristote comme étant :

L'imitation d'une action de caractère élevé et complet d'une certaine étendue, dans un langage relevé [...], imitation qui est faite par des personnages en action et non au moyen d'un récit, et qui, suscitant la pitié et la crainte, opère la purgation propre à pareilles émotions²⁴⁹.

L'identité entre le tragique et la tragédie persiste jusqu'à la fin de la tragédie classique élaborée au XVII^e siècle. A partir du XIX^e siècle, le sens du terme tragique évolue dans la mesure où il se sépare de la tragédie. Celle-ci, déjà contestée au XVIII^e siècle, est alors abandonnée au profit du drame romantique. Que devient alors le tragique ? Peut-il même y avoir un tragique au XX^e siècle ? Et sous quelle forme ?

La *Mort de la tragédie* comme l'annonce le titre de Georges Steiner, ne signifie pas pour autant la mort du tragique. Au contraire, nous pensons, à la suite de Jean-Marie Domenach, que l'époque contemporaine connaît *Le retour du tragique*. En outre, l'évolution du contexte social et historique participe à la création de nouvelles formes de la conscience tragique chez l'homme. Ces dernières s'écartent peu à peu de la définition aristotélicienne du tragique et instaurent d'autres critères plus adaptés à l'époque moderne. Les circonstances atroces de la vie quotidienne laissent croire que le tragique n'est plus seulement causé par des forces extérieures, mais qu'il peut provenir de l'homme lui-même, que ce soit par sa condition propre, par ses passions auxquelles il ne peut que céder, ou par les situations qu'il a créées collectivement, comme la guerre.

Nous allons étudier dans cette partie la manifestation du tragique dans le corpus. Comment se manifeste-t-il ? Respecte-t-il les formes traditionnelles ? Et quelle relation entretient-il avec le comique ?

Nous allons tenter, dans le premier chapitre, une définition du tragique. Le sens de ce dernier a évolué à travers le temps. Dans un deuxième temps, nous allons voir le genre tragique en Algérie. Nous verrons les sujets que traitaient les hommes de théâtre algériens pendant et après la guerre de libération. Après ce point nous allons étudier le personnage tragique dans le théâtre de Benaïssa, ressemble-t-il au héros tragique ? Comment se caractérise-t-il ?

L'action connaîtra, elle aussi des transformations, elle n'occupe plus la même place que l'action tragique antique. L'action, dans les textes de Benaïssa, connaît un traitement

²⁴⁹ARISTOTE, *LIVRE DE LA POETIQUE*. Traduction de Jules Barthélemy-Saint-Hilaire, Paris : Ladrance, 1838

spécifique, elle est envahie par les longs monologues dialogues cédant ainsi la place à la parole, au récit.

Dans le deuxième chapitre, nous allons étudier la manifestation du tragique à travers le langage. Ce dernier connaît bien des distorsions reflétant ainsi le malaise des personnages qui l'énoncent. La temporalité connaît elle aussi des discontinuités qui reflètent la conception des personnages du temps et de la vie. Ce qui nous mènera à aborder le point du tragique quotidien. Nous verrons que Benaïssa ne met pas en scène des héros dotés de forces extraordinaires, affrontant des forces divines. Ce sont en revanche des êtres ordinaires qui voient les conflits vécus dans leur quotidien de manière tragique. Le tragique fait donc partie de la vie de l'individu. Il est même en lui.

Dans le troisième chapitre, nous étudierons d'autres formes du tragique. Il s'agira des figures d'enferment des personnages. Ces derniers, qu'ils soient à l'intérieur ou à l'extérieur, ils se sentent enfermés. Ceci reflète non le type d'espace mais la conception qu'ils font de cet espace.

**CHAPITRE I : POETIQUE
DU TRAGIQUE DANS LE
CORPUS**

Nous allons commencer par une tentative de définition de la notion de tragique. Il s'agit bien d'une tentative, car le sens du terme tragique a changé à travers les siècles. De genre littéraire, bien défini et structuré par Aristote, il passe à une vision d'un monde plongé dans le chaos. Quand on parle de tragique, on ne pense plus à la tragédie et à ses différentes structures, mais on pense actuellement à l'être humain et sa façon de vivre et de voir sa vie. De là vient l'idée d'un tragique quotidien qui reflète la vision d'un écrivain à travers son écriture. Ce qui crée une fusion entre l'art ou la littérature et la vie de l'homme.

Comment définir désormais le tragique ? Comment se manifeste-t-il dans le corpus ? Et à quel malaise renvoie-t-il ? Ce sont les différentes questions qui guideront notre travail dans ce chapitre.

Depuis Aristote, il existe une poétique de la tragédie, mais la philosophie du tragique n'existe que depuis Schelling. Le traité d'Aristote qui vise à donner des directives pour la création poétique, se propose de déterminer les éléments de l'art tragique, son objet est donc la tragédie. La philosophie du tragique est par contre fondée par Schelling :

Elle traverse sous des formes toujours nouvelles la pensée idéaliste et post-idéaliste. C'est une problématique propre à la philosophie allemande. [...] Jusqu'à présent, le concept du tragique est resté, pour l'essentiel allemand²⁵⁰.

250 SZONDI, P. *Essai sur le tragique*, Circé (pour la traduction), 2003, p. 10

1.1. Sens littéraire du tragique

Sur le plan littéraire, le tragique est défini comme ce qui émane de la tragédie, entant que forme particulière du théâtre. Le tragique relève donc de l'art théâtral, particulièrement apte à cristalliser des conflits. Dans l'Histoire, la notion de la tragédie précède celle de tragique. La tragédie date de l'Antiquité grecque (V^e siècle avant Jésus-Christ) alors que celle de tragique est recensée pour la première fois en France en 1546 chez Rabelais. Le tragique se confond alors avec la tragédie. Cette dernière est définie par Aristote comme :

L'imitation d'une action grave et complète, ayant une certaine étendue, présentée dans un langage rendu agréable et de telle sorte que chacune des parties qui la composent subsiste séparément, se développant avec des personnages qui agissent, et non au moyen d'une narration, et opérant par la pitié et la terreur la purgation des passions de la même nature²⁵¹.

Ce genre est illustré par Eschyle, Sophocle et Euripide. Racine, lui, a une autre vision de la tragédie qu'il démontre à travers sa pièce *Bérénice*, dont il expose le sujet et vante la simplicité. Il explique que ses personnages ne meurent pas à la fin, puisque toute l'histoire est celle de la séparation de Titus et Bérénice alors qu'ils s'aimaient. Le tragique est démontré à travers cette séparation :

A cela près, le dernier adieu qu'elle a dit à Titus, et l'effort qu'elle fait pour s'en séparer, n'est pas le moins tragique de la pièce, et j'ose dire qu'il renouvelle assez bien dans le cœur des spectateurs l'émotion que le reste y avait pu exciter. Ce n'est point une nécessité qu'il y ait du sang et des morts dans une tragédie ; il suffit que l'action en soit grande, que les acteurs en soient héroïques, que les passions y soient excitées, et que tout s'y ressente de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie²⁵².

Racine précise dans sa définition que l'action tragique ne doit pas être obligatoirement mortelle, et que l'émotion qu'il s'agit d'éveiller chez les spectateurs et qui leur donne plaisir est plutôt une tristesse majestueuse, alors que Aristote parle de terreur.

Ce qui se modifie et s'affirme d'Aristote à Racine montre que la tragédie se définit non seulement par des contenus (un type de sujet traité d'une certaine manière), mais aussi par une attitude, une catégorie d'émotions, de réactions attendues de la part du public devant des événements tristes qui adviennent à des personnages nobles.

²⁵¹ ARISTOTE, *La Poétique*, in www.docteurangelique.fr 2008, site en ligne, consulté en 2014, p.6

²⁵² RACINE, *Préface de Bérénice*, 1670, cité par RIBARD, D. et VIALA, A. *Le tragique*, Gallimard, 2002, p. 17

Même si les philosophes ou écrivains décrivent la distinction entre le tragique et la tragédie, ils reconnaissent tous une certaine identité entre les deux notions. Pavis, par exemple insiste, dans son dictionnaire, sur cette distinction :

Il faut soigneusement distinguer entre la tragédie, genre littéraire possédant ses propres règles, et le tragique, principe anthropologique et philosophique qui se retrouve dans plusieurs autres formes artistiques et même dans l'existence humaine. Pourtant, c'est clairement à partir des tragédies (des Grecs aux tragédies modernes d'un GIRAUDOUX ou d'un SARTRE) que s'étudie le mieux le tragique²⁵³.

Le tragique est donc bien montré sur des tragédies. C'est pourquoi dans l'étude des différentes philosophies du tragique, on revient toujours à la conception littéraire et artistique du terme que l'on rapporte à la tragédie.

Jacqueline Romilly en retraçant l'histoire de la tragédie grecque, elle la présente comme porteuse, constitutive même, du premier modèle du tragique, ce qu'elle appelle « le schéma tragique initial », puis elle précise :

Du schéma tragique initial, chaque époque ou chaque pays donne une interprétation différente. Mais c'est dans les œuvres grecques qu'il se traduit avec le plus de force, parce qu'il y apparaît dans sa nudité première²⁵⁴.

Selon Romilly, se manifeste au cœur du genre tragique et chez les différents auteurs quelque chose de fondamental, qu'elle appelle « le principe commun », et qui est le tragique. Ce principe commun consiste dans une vision du monde et de l'homme. La tragédie grecque présentait une réflexion sur l'homme, elle abordait une problématique philosophique, la condition de l'homme, mais en passant directement par l'émotion.

Le texte suivant représente également une tentative de définition du tragique par la tragédie :

Au XVI^{ème} siècle, la tragédie est conçue comme la peinture d'une illustre infortune, « la présentation d'un fait tragique à l'aide d'acteurs » (Lanson). Elle est éloquente, lyrique, le chœur déplorant longuement la catastrophe, mais en général ne comporte pas de véritable action tragique. L'idée même de tragique ne semble pas nettement dégagée : c'est le pathétique qui règne, avec le spectacle douloureux des malheurs des héros et les accents déchirants de leurs plaintes. La tragédie classique au contraire, marquera le triomphe de l'émotion tragique proprement dite, Racine incarnant l'idéal du tragique pur comme du dramatique. [...] Le tragique comporte des éléments pathétiques

²⁵³PAVIS, P. *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris, 1996, p. 389

²⁵⁴ROMILLY, J. cité par RIBARD, D. et VIALA, A. *Le tragique*, GALLIMARD, Paris, 2002, p. 20

(pitié) et dramatiques, mais il les dépasse et se fonde sur la lutte éternelle de l'homme contre le destin inéluctable : il tient sa grandeur presque sacrée du mystère de la condition humaine tel qu'il s'exprime dans le paroxysme d'une crise où sont plongés des êtres hors du commun, mais représentatifs de toute l'humanité²⁵⁵.

La tragédie proposait aux hommes une perception affective, sensible, de faits funestes interprétés comme significatifs de la condition humaine. Cette perception, définie comme tragique, existait bien avant la naissance de la tragédie, elle en est la manifestation artistique. Au fil du temps, cette manifestation artistique a connu des évolutions, des transformations, mais le sentiment lui-même serait intemporel.

1.2. Evolution du tragique aux XIX^e et XX^e siècles

A partir du XIX^e siècle, le sens du mot tragique évolue en se séparant de la tragédie. Cette dernière est déjà contestée au XVIII^e siècle par le drame bourgeois de Diderot et délaissée au profit du drame romantique. Elle ne réapparaît qu'au XX^e siècle, surtout aux années 1930 aux années 1950, que sous forme modernisée chez Cocteau, Giraudoux et Anouilh.

Mais la notion de tragique ne disparaît pas. Au contraire, au lieu d'être reliée à un genre précis, elle va s'étendre sur d'autres genres littéraires et même à la vie. C'est surtout l'évolution du contexte historique qui conduit à de nouvelles formes de conscience tragique chez l'homme. Le sentiment de tragique, peuvent donc l'avoir des personnes individuelles, mais aussi des peuples entiers, il n'est plus causé par une fatalité extérieure, mais peut venir de l'homme lui-même, que ce soit par sa propre condition, ou par ses passions auxquelles il ne peut que céder, ou par les situations qu'il a créées collectivement, comme les guerres. Allain Beretta présente, dans son essai, le tragique comme suit : « Est tragique tout ce qui montre à l'homme qu'il ne peut pas contrôler sa vie²⁵⁶. » La notion de tragique est cependant définie de différentes manières. Au théâtre, des auteurs ont chacun sa propre vision : Ionesco et Beckett par exemple, déplorent la difficulté, voire l'impossibilité de communiquer : *La cantatrice chauve* d'Ionesco est définie comme une tragédie du langage. D'autres écrivains, plus philosophes, tels que Camus et Sartre vont mettre en scène l'absurdité de la vie ; Ibsen, lui, remplacera la nécessité divine par l'hérédité, O'Neill la remplacera par la libido freudienne. Le tragique envahit aussi le genre romanesque, comme l'affirme Malraux : « Le roman moderne est le moyen

²⁵⁵LAGARDE et MICHARD, *Les textes littéraires français, XVII^e siècle*, Paris, Bordas, 1962

²⁵⁶BERETTA, A. *Le tragique*, Ellipses, Paris, 2000, p. 5

privilegié du tragique de l'homme²⁵⁷. » Tragique qu'il décrit dans son roman *La condition humaine*, d'autres romanciers feront de même, tels que Céline dans *Voyage au bout de la nuit*, Camus dans *La peste*, Zola dans le cycle des *Rougon-Macquart*, où il a remplacé la fatalité antique des dieux par une fatalité scientifique moderne, ou Kafka dans *Le procès*.

On confirmera que « le tragique concerne tous les hommes et, selon la sensibilité et la subjectivité de tel ou tel artiste, [qu'] il habite tous les arts. Il y a des films et des romans tragiques, des tableaux et des symphonies tragiques²⁵⁸. »

Le tragique a trouvé son expression dans des périodes différentes et éloignées l'une de l'autre, d'abord dans la tragédie de l'Antiquité grecque puis dans celle du XVII^e siècle français. Mais cette évolution n'a pas modifié sa conception initiale, elle lui a permis, au contraire, de la confirmer.

1.3. Tragique au-delà de la tragédie

Les mots de tragédie et de tragique ne désignent pas uniquement un genre littéraire, comme le mot tragique n'est pas lié uniquement au genre de la tragédie. Ces deux termes s'emploient également pour qualifier des événements, des situations : une guerre, un accident, un attentat, une maladie incurable. On dit souvent qu'il y a des moments tragiques, des circonstances tragiques. Le mot tragique peut signifier la présence dans la vie quotidienne de menaces mortelles et du sentiment de peur qu'elles engendrent. Il renvoie donc aux événements, mais aussi aux façons d'y penser et d'y réagir, c'est-à-dire les sentiments qu'éprouve l'homme face aux événements. L'homme peut vivre ce moment historique dans la passivité, dans un sentiment d'impuissance face aux malheurs. En acceptant de vivre l'histoire comme tragique, il renonce à être un acteur, aussi à être l'acteur de sa propre vie. En revanche, il peut aussi, dans d'autres situations, décider de lutter contre les malheurs, mais cette lutte, en raison de son décalage avec le réel, est le signe même de ce malheur. Le tragique renvoie donc aux sentiments qu'éveille le combat nécessairement voué à l'échec contre des choses qui nous dépassent. Le tragique semble donc désigner

Toutes les formes du sentiment de peur et de désolation que les dangers et les malheurs du monde peuvent susciter, dans la mesure où les motifs de la peur et de la désolation dépassent celui qui les éprouve. Il s'agit de choses

²⁵⁷BERETTA, A. op. cit., p. 6

²⁵⁸PRIN, C. « Reconnaissance de la tragédie », *Du théâtre*, octobre 1993, n°2 p. 36

trop fondamentales, trop vastes, trop universelles en quelque sorte, pour pouvoir être combattues par des actions efficaces.²⁵⁹

En qualifiant un incident, anodin fut-ce-t-il, de tragique, on met en branle une métaphysique. Il s'agit de la manière dont les événements arrivent, dont l'homme conçoit son existence et son rapport avec les autres, avec lui-même et avec Dieu.

L'écrivain espagnol Miguel Unamuno tente, lui aussi, de définir le mot tragique dans son livre intitulé *Le sentiment tragique de la vie*. La première définition du terme a le sens de celui qui écrit les textes tragiques. La deuxième définition est inspirée du philosophe Spinoza, parce qu'il a montré que chaque être tend à persévérer dans cet être, à refuser d'être détruit. Ce désir des hommes d'échapper à la mort, Unamuno l'explique ainsi :

Tout ce combat tragique de l'homme pour se sauver, toute cette immortelle aspiration d'immortalité. [...] Nous appellerons le sentiment tragique de la vie, qui entraîne derrière soi toute une conception de la vie même et de l'univers, toute une philosophie plus ou moins formulée, plus ou moins consciente. Ce sentiment peuvent l'avoir et l'ont des hommes individuels, mais des peuples entiers²⁶⁰.

On voit bien que le sens donné à la notion de tragique dépend des usages, des objets culturels et des textes par rapport auxquels on la définit. Mais l'élément qui reste stable chez les différents théoriciens est un type d'émotion, celui que provoquent des faits porteurs d'une certaine grandeur. Or celle-ci prend elle-même un sens à l'intérieur d'un cadre de pensée historiquement variable.

L'idée illustrée par Unamuno est qu'il y a une réalité fondamentale qui concerne tous les hommes, leur condition. C'est cette condition mortelle de l'homme qui est censée pouvoir entraîner différentes réactions, dont l'une est un sentiment de tristesse, d'angoisse et de conscience de cette mortalité, qu'il appelle le « sentiment tragique »²⁶¹.

L'idée de grandeur s'est élargie chez Unamuno, elle s'est aussi intériorisée. Maintenant on voit dans les textes tragiques une image de la collectivité ou de l'humanité qui engage le spectateur, et non seulement un spectacle ou un exemple moral.

1.4. Le genre tragique en Algérie

Le classement des pièces dans un genre ou un autre semble poser problème, car il n'existe aucun critère précis pour réussir cette classification. Pour ce faire, il est nécessaire

²⁵⁹RIBARD, D. VIALA, A. op. cit., p. 11

²⁶⁰ UNAMUNO, M. *Le sentiment tragique de la vie*, 1912, Gallimard, rééd. Folio, 1997

²⁶¹RIBARD, D. VIALA, A. op. cit., p. 25

de cerner le contenu des textes, l'évolution des personnages et le processus de réception. La procédure portera ses fruits entre les années 1920 et 1962.

Mais la mobilité des styles, le mélange de différents types de spectacles et les transformations continues des formes théâtrales rendent difficile le classement des genres. Des critiques ont tenté de classer les productions théâtrales selon les grandes trois catégories esthétiques qui sont la tragédie, la comédie et le drame. Or, la question des frontières entre les formes théâtrales se pose en permanence. J-M. Landau distingue huit catégories originales : la farce, la pièce historique, le mélodrame, le drame, la tragédie, la comédie, les pièces politiques et symboliques. Mohamed Aziza, quant à lui, il adopte une classification par catégorie de signification : la catharsis par le mélodrame, la comédie du « type », le théâtre historique, le théâtre de la récupération, le théâtre-miroir, le théâtre-prospectif, l'avant-garde et l'expérience essentialiste. Ces classements faits par Landau et Aziza semblent privilégier le contenu des pièces, le regard sociologiste domine ces classifications.

Les hommes de théâtre algériens mettent en scène peu de tragédies. Ils empruntent à Racine et à Corneille de nombreux éléments tragiques : conflits, grandeurs des personnages, fin funeste, *l'hybris* et le pathos. Les hommes de théâtre, séduits par ces deux grands tragiques français, adopteront l'éloquence et le pathétique. Ils reprendront généralement des pièces du répertoire oriental, comme les pièces de Georges Abiad, d'autres textes de Chawki *Fath el Andalous (La conquête de l'Andalousie)*, *la mort tragique de Cléopâtre*, de Khalil el Yaziji, *Vertu et fidélité*, *Fi sabil el watan (pour la patrie)*, *L'assassinat de Hussein Ben Ali et Macbeth*. Toutes ces pièces mettent en scène l'Histoire arabe et musulmane, et attirent un public restreint car elles sont jouées en langue littéraire. Les tragédies jouées par ces lettrés ont comme point commun une fin tragique, une langue emphatique et des héros qui fonctionnent comme des mythes, c'est-à-dire des personnages qui se sacrifient pour la cause qu'ils défendent.

Le conflit, qui est un élément fondamental de la tragédie « subit un sérieux glissement. On n'a plus affaire à un dilemme placé sous le sceau de la fatalité, mais plutôt à la négation de ce conflit, dictée par une volonté d'imposer la puissance divine²⁶².» Tarik Ibn Ziad veut conquérir l'Andalousie pour propager l'islam même au prix de sa mort.

²⁶²CHENIKI, A. *Le théâtre en Algérie. Histoire et enjeux*, op.,cit., p. 106.

Les auteurs algériens ne respectent pas à la lettre les éléments qui définissent le conflit tragique original, qui oppose un être humain - ayant ses propres caractères et ses propres plans- à une force divine. Ils rejettent tout conflit avec la force divine. C'est pourquoi, les auteurs des pays arabes ne traduisent pas des tragédies grecques considérées comme lieu de blasphèmes. Les termes du conflit changent. Les tragédies algériennes opposent des antagonismes de type historique ou passionnel. Le tragique s'attache à un ordre historique où l'on est supposé voir des différents milieux sociaux distingués par leur usage linguistique.

La tragédie ne séduit pas les hommes de théâtre algériens d'avant et d'après l'indépendance. Bachetarzi explique ainsi le rejet de ce genre :

Qu'est-ce qui servait mieux le théâtre algérien ? Nous faire applaudir par 150 intellectuels (dont 149 invités) ou réunir 1200 spectateurs venus entendre une pièce qu'ils comprennent ? Nous ne pouvions pas hésiter ! Le succès de Djeha n'a pas convaincu les intellectuels ? Bien sûr, ils n'avaient pas à faire nos comptes ! [...] Nous nous étions mis dans la tête d'implanter un théâtre sur le sol algérien qui n'en avait jamais vu pousser... Nous voulions insuffler le goût du théâtre au peuple algérien, en tirer un public. Ce n'était déjà pas facile. La première condition était de lui offrir un théâtre compréhensible.²⁶³

Il est clair que le genre tragique fait en une langue littéraire n'attire ni les dramaturges ni le public algérien. La question de réception importe les hommes de théâtre qui s'intéressent au choix du public car c'est à partir de là qu'ils peuvent déterminer leur choix esthétique. Les troupes d'amateurs ne peuvent se lancer dans une aventure du tragique car ni leurs moyens matériels et techniques ni leur discours ne garantissent un succès.

1.5. Le personnage tragique chez Benaïssa

Nous avons vu qu'aux XIX^{ème} et XX^{ème} siècles, le sentiment du tragique peuvent l'avoir des personnes individuelles, mais aussi des peuples entiers. Ce tragique n'est plus causé par une fatalité extérieure, mais peut venir de l'homme lui-même, que ce soit par sa propre condition, ou par ses passions auxquelles il cède, ou par les situations qu'il a créées collectivement, comme les guerres.

La tragédie contemporaine n'est plus une imitation d'une action noble, où luttent des héros contre les divinités. Elle n'a plus pour but de purifier le spectateur à travers les

²⁶³BACHETARZI, M. *Mémoires, Tome I*, SNED, Alger, pp. 66-67

sentiments de crainte et de pitiés ressentis. Elle devient plutôt un regard que porte un personnage ordinaire sur le monde actuel. Un monde cruel certes, mais où les valeurs sont ambiguës, où l'homme vit un débat permanent, contraint de choisir un chemin qui lui évitera l'égaré et la perte.

La tragédie de Benaïssa *Les fils de l'amertume* situe les actions des personnages dans une période de massacres et de tueries absurdes. Editée en 1996, la pièce raconte les événements des années 90. Où la mort y est décidée non par un dieu, mais par des êtres humains ayant la conviction d'avoir tout compris. Il ne s'agit pas, comme dans la tragédie antique, d'une mort fatale pour délivrer le héros d'une faute tragique. Les propos de l'ancêtre sont évocateurs :

L'ancêtre : Libérez les mots qui en ces temps obscurs s'égrènent comme un chapelet sans que l'on sache quel dieu ils disent.

Levez la voix pour dire simplement la peine.

Levez les bras pour dire simplement la paix...

[...] Alors, essayez de ne pas vous perdre et dites ! (*Les fils de l'amertume*, p. 11)

Les temps obscurs dont il est question dans ce texte renvoient à la guerre civile, à la guerre fratricide qui a suivi l'indépendance de l'Algérie. L'ancêtre prend le rôle du chœur de la tragédie antique, il annonce les faits, introduit les personnages et appelle à la parole. Le Mal doit être dit à haute voix, crié. Car

Le sentiment de la mort (est toujours plus vif dans la paix que dans la guerre. En temps de guerre, la mort se fait familière, elle rentre dans la condition commune ; en temps de paix, elle est sentie comme un hasard ou un châtement²⁶⁴.

C'est d'ailleurs cette mort que l'ancêtre dénonce à la fin du texte :

L'ancêtre : ... Youcef est mort assassiné. Ils ont dit que sa mort est une erreur. Et j'ai dit :

Je n'aime pas le pays où la mort est une erreur.

[...] Donner la mort est injuste, quelle que soit l'idée de justice qui nous permet de la donner. (*Les fils de l'amertume*, p. 62)

Deux idées s'opposent dans le discours du personnage : l'idée de justice et la mort au nom de la justice. Ces idées opposées mettent en avant deux types d'individus dans le texte. D'un côté, ceux qui défendent la justice, ayant pour exemple l'ancêtre, et d'un autre côté, ceux qui s'en servent pour mandater des meurtres représentés par l'émir Djilali.

²⁶⁴DOMENACH, J.-M. *Le retour du tragique*, Du Seuil, 1967, p. 217

Est mise en scène, dans ce texte, la révolte de l'homme contre le monde qu'il a créé. Ce que confirme Domenach en parlant du tragique contemporain : « La révolte de l'homme contre un monde qu'il a créé lui-même a quelque chose de puéril, de dérisoire²⁶⁵. » Or ce désir de liberté, une fois ressenti, il devient un projet, une nécessité et il se retourne contre l'individu même. La tragédie mène donc vers un conflit d'une autre nature, « vers une autre contradiction plus profonde, plus intérieure : cet Autre qui me domine est Moi-même, à un degré malconnu de moi : le destin est liberté, et la liberté destin²⁶⁶. » écrit Domenach dans son essai. En suivant innocemment son chemin, le héros tragique s'enferme dans le malheur. Le citoyen moderne devient malheureux parce qu'il a peur de la mort. Contrairement à la tragédie antique, cette mort fatale n'est plus annoncée ou prédite par l'oracle, voix des dieux, mais elle est décidée par des êtres humains, ordinaires, tout comme le personnage, n'ayant aucun pouvoir ou force extraordinaires. Dans *Les fils de l'amertume*, la mort du personnage est annoncée par d'autres personnages :

Youcef : ...Il y a quinze jours on a affiché mon nom sur la liste des condamnés à mort, hier, j'ai reçu cette lettre de confirmation de la menace.

(*Les fils de l'amertume*, p. 11)

Son destin est tracé. Dorénavant, le personnage agira selon ces mots prononcés, ou écrits. Le cours de sa vie changera, mais en dépendant de sa décision. Entant que journaliste, il est menacé de mort, choisira-t-il de fuir ou de rester et d'affronter son destin ? Le personnage demande des avis. Il ira d'abord voir son cousin Merzak, qui le conseille de quitter le pays, ensuite il consultera ses amis Akli qui lui propose de prendre la menace pour un mensonge et Rachid qui par contre lui demande de prendre au sérieux cette lettre. Youcef choisit de rester et d'affronter son destin.

La tragédie écrit Domenach utilise les passions mais ne se confond pas avec elles. Il existe des héros contre la passion, d'autres qui n'ont pas de passion, comme Youcef. Benaïssa met en scène un personnage ordinaire qui occupe une fonction de journaliste, il mène une vie normale, sans passion précise. Son écriture est le moyen de gagner sa vie. Il n'a pas non plus de mission, ou de quête héroïque. Il s'agit en fait d'un tragique dont l'héroïsme a disparu. Il ne se bat pas contre des divinités, ou des monstres, mais contre des individus normaux, comme lui. Leur différence se situe dans leur valeur. Dans *Les fils de l'amertume*, on ne peut pas parler de combat, car les deux antagonistes ne se croisent pas

²⁶⁵DOMENACH, J.-M. op. cit., p. 255

²⁶⁶Ibid., p. 32

tout au long du texte. Benaïssa situe les personnages dans deux espaces et deux périodes différentes. Youcef est né pendant la guerre de libération. Après l'indépendance, il travaille comme journaliste. Farid est né après l'indépendance. Sans diplôme, ni travail, il fait la rencontre de Djamel et de l'émir Djilali qui le transformeront en terroriste. La rencontre entre les deux personnages ne se fait qu'à la fin de la pièce théâtrale où Farid tire un coup de feu sur Youcef.

Nous constatons que la fatalité n'intervient pas pour punir une faute commise par l'être, mais elle en est la conséquence. Dans la tragédie antique, s'affrontaient des passions, des intérêts, des valeurs. En revanche, dans « l'anti-tragédie » contemporaine, comme l'appelle Domenach, l'affrontement se fait entre des creux : des absences, des non-valeurs, des non-sens. La mort du personnage est considérée comme une erreur. L'ancêtre explique bien le monde dans lequel vivent les personnages contemporains :

L'ancêtre : ... Aujourd'hui on s'exile de ma terre, il y a de plus en plus d'aveuglés, et le désert est de plus en plus désert. Et moi, l'aïeul, l'ancêtre, je suis réduit à une déchéance errante et solitaire, pas même maudit, mais combien insulté. Le peuple ne croit plus en rien. (*Les fils de l'amertume*, p. 56)

Les personnages de Benaïssa vivent dans une solitude écrasante, comme l'exprime Farid :

Farid : Replié sur moi-même, je sentais le vide grandir en moi, et je n'avais pas assez de mots pour le dire. De toute façon, les mots pour me dire n'étaient pas de votre école. (*Les fils de l'amertume*, p.61)

Perdus dans un monde en pleine effervescence, les personnages doivent se trouver un projet, atteindre un but. Celui de Youcef c'est d'écrire sur la liberté, l'algérianité, la berbéricité, etc. par contre, celui de Youcef, guidé par l'émir Djilali et aidé par Djamel, c'est de refaire l'ancestralité au nom de Dieu, en exécutant tout individu qui va à l'encontre de cet objectif. « A la multiplication parallèle des hommes répond un paradoxe analogue : des personnages solitaires, incommunicables, enfermés²⁶⁷. » C'est ainsi que se résume l'univers des personnages des *Fils de l'amertume*.

En plus de l'enfermement, de la solitude de Farid, Benaïssa décrit un personnage sans caractère, en se servant du procédé de « la métamorphose » :

Après la perte du statut social et de la santé, il ne restait au personnage qu'une seule chose à perdre : le caractère. [...] Pour s'en débarrasser, trois

²⁶⁷ DOMENACH, J.-M. op. cit., p. 204

voies s'ouvrent aux dramaturges du XX^{ème} siècle : l'assimilation, l'alternance et la métamorphose²⁶⁸.

Le troisième procédé, la métamorphose concerne le personnage-caméléon ou polymorphe qui change d'identité au fil du texte, il devient un autre. Cette transformation peut se faire à cause d'une conscience torturée, ce qu'Omesco appelle la métamorphose subjective, comme elle peut être une métamorphose objective, visible, à travers laquelle se manifeste une loi qui gouverne le monde. Benaïssa en fait la démonstration dans *Les fils de l'amertume* avec le personnage de Farid. C'était un jeune homme ordinaire qui, malheureusement, n'a pas réussi à décrocher un diplôme à cause des différentes réformes scolaires, qui n'a pas réussi aussi à avoir un travail convenable, et est devenu méconnaissable après sa rencontre avec Djamel et l'émir Djilali. Ces derniers lui tracent un chemin très différent de celui espéré :

Farid : L'émir Djilali m'a tout appris ; je sais maintenant ce que mon père m'a toujours caché, et ce que les institutions ne m'ont jamais dit. C'est lui qui m'a expliqué que ceux qui nous gouvernent sont de grands voleurs. [...] Je voyage pour faire du commerce. [...] On nous appelle les « trabendistes », mais l'émir m'a expliqué : « Ce que nous faisons, ce n'est pas de la contrebande mais du commerce. Et le commerce est le métier le plus aimé de Dieu. [...] La loi de Dieu est miséricorde. Les lois des hommes sont dures, c'est la raison pour laquelle il faut les briser. Et si les lois ne cèdent pas, il faut casser les hommes ; et si les hommes ne cèdent pas, il faut casser la société. Car Dieu doit avoir sa vraie place, quel qu'en soit le prix. (*Les fils de l'amertume*, p. 45)

Du jeune naïf et innocent, Farid passe à l'extrémiste qui apprend à changer le monde en prenant les armes au nom de Dieu. L'homme est un homme, mais « on peut faire tout ce qu'on veut d'un homme²⁶⁹. » En se servant d'arguments d'autorité, extraits du texte sacré et de la religion, l'émir Djilali a pu convaincre Farid de suivre son but :

Tant qu'on vit en communauté, on reçoit en partage un caractère. La société propose à l'individu une profusion de buts à suivre : l'amour, l'argent, le pouvoir, etc. En choisissant, chacun se définit par opposition à ceux qui ont fait un choix différent. Mais il n'est pas question uniquement de choisir, il s'agit encore d'éliminer les obstacles interposés entre le but et le désir²⁷⁰.

L'attitude face à l'obstacle entraîne elle aussi un nouveau choix et offre un second critère pour définir l'individu. Farid, lui, a choisi d'agir avec violence contre les obstacles. Il s'agit d'éliminer, de tuer la cible pour réaliser son objectif.

²⁶⁸ OMESCO, I. *La métamorphose de la tragédie*, PUF, 1978, p. 60

²⁶⁹ BRECHT, B. *Homme pour homme*, dans *Théâtre complet*, L'Arche, Paris, 1956, T. 1. P. 140

²⁷⁰ OMESCO, I. op. cit, p. 62

Dans *Marianne et le marabout* l'écrivain traite d'une part, un conflit au sein de la même famille, entre le père et ses enfants. D'une autre part, de liberté limitée, d'une mise en cause d'une vie qui n'arrive plus à se soutenir. Il s'agit d'une question de « pouvoir », plus exactement d'infirmité. Les personnages ne supportent plus la vie, surtout le père qui n'a plus le pouvoir de mener une vie normale. Dans ce texte, il est question un autre type de personnage tragique : l'infirme,

Pour atteindre la plus petite grandeur, la tragédie contemporaine fait alterner le vagabond avec l'infirme ou les combine. D'autre part, en agissant ainsi, elle offre à l'œil une image complète de notre existence qui – vue de très haut, de l'endroit où auraient dû siéger les dieux – est celle d'un animal erratique et malade.²⁷¹

C'est avec cet infirme que Benaïssa commence le texte :

([...] le père entre, assis dans un fauteuil roulant)

Lepère (hurlant) : Eteins la télé ! Eteins...

Karim : On peut plus vivre ou quoi ? (*Marianne et le marabout*, p. 7)

Le personnage infirme s'adresse aux autres personnages avec un ton agressif, (*hurlant*), il ne supporte plus sa vie, et il rend celle de sa famille encore plus difficile. A cause de sa souffrance, il n'arrive plus à prendre contact avec les autres. Ses paroles ne sont que des insultes adressées à son fils Karim :

Le **père** : Eteins, je te dis !!! Chômeur... dormeur... prieur... et ça veut vivre !... (p. 7)

(...) **Lepère** : Tu sais, c'est pas la peine d'aller à l'école pour savoir ce qu'est un raté. Un raté, ça se voit... Mais les ratés, c'est comme les cocus, il n'y a qu'eux qui ne le savent pas. (*Marianne et le marabout*, p. 9)

Infirme, l'homme l'est à double titre. Jean Cocteau l'explique ainsi : « il est limité par des dimensions qui le finissent et l'empêchent de comprendre l'infini où les dimensions n'existent pas.²⁷² » Entant que tel, ses comportements ne peuvent être que faux par rapport aux possibilités de la connaissance. Par contre, quand ses sens limités fonctionnent convenablement, quand il est optimiste, il arrivera à oublier sa condition. L'infirmité, par la souffrance qu'elle engendre, rappelle à l'homme ses limites et lui permet de reprendre le contact authentique avec soi-même, comme un être distinct des autres. Dans ce cas, l'infirmité est considérée comme un privilège, elle élargit le champ des connaissances, comme le confirme Maurice Merleau-Ponty :

²⁷¹Ibid., p. 49

²⁷² COCTEAU, J. *Journal d'un inconnu*, Paris, Grasset, 1953, p. 26

Les accidents de notre constitution corporelle peuvent toujours jouer ce rôle de révélateurs, à condition qu'au lieu d'être subis comme des faits purs qui nous dominent, ils deviennent, par la connaissance que nous en prenons, un moyen d'étendre notre connaissance.²⁷³

L'infirmes, dans le texte de Benaïssa, est dominé par son handicap. Il s'enferme dans son monde et coupe le contact avec les membres de sa famille. La souffrance devient, dans son cas, un bon prétexte pour dévaloriser son fils :

Le père : Moi j'en ai marre de te nourrir, j'ai travaillé toute ma vie, j'ai souffert et je souffre encore dans ce fauteuil pour avoir une malheureuse retraite que je partage avec toi... Si tu es un homme, c'est toi qui m'aiderais pendant ma retraite. (*Marianne et le marabout*, p. 8)

Le personnage exprime sa souffrance en répétant deux fois le verbe « souffrir » conjugué dans le passé composé ; « j'ai souffert » et dans le présent de l'indicatif ; « je souffre » auquel il ajoute l'adverbe « encore » pour exprimer la continuation. Le personnage n'arrive plus à faire confiance, les termes de sa fille le montrent :

Nadia : ... Comment le dire à mon père ? Il ne me croira pas, d'ailleurs il ne me croit jamais. Même s'il voyait ça à la télévision, il ne le croirait pas... (*Marianne et le marabout*, p.9)

Sa souffrance devient aussi contagieuse, jusqu'à devenir une source de crise psychologique chez les autres personnages :

Karim : Notre vie est une crise permanente... Moi j'essaie d'être, de devenir... mais sans boulot tu ne vauds rien. Même ton père t'insulte. En pleine force de l'âge, je mange du travail des autres. En pleine force de l'âge, je rase les murs et je me tais. En pleine force de l'âge, je ne comprends pas et je ne vois pas le bout du tunnel. En pleine force de l'âge, je ne peux même pas aimer parce que je n'ai pas le cœur à ça et encore moins les moyens. (*Marianne et le marabout*, p. 25)

Dans son fauteuil roulant, le père est limité dans ses mouvements, il ne peut pas se déplacer librement. Il s'est condamné à l'isolement, il ne sort plus voir ses amis, ou se balader. Cet isolement est accentué par l'espace dans lequel il se trouve. Car il vit au douzième étage avec un ascenseur en panne :

Lepère : Moi, je ne sors jamais, je m'en fous de l'ascenseur. (*Marianne et le marabout*, p. 13)

L'isolement du père se vit comme un exil interne. Il se sent exilé, car il n'arrive plus à comprendre sa famille, parce qu'il vit dans une terre où ses parents et grands-parents ne

²⁷³MERLEAU-PONTY, M. *La structure du comportement*, Paris, PUF, 1953, p. 209

sont pas enterrés. Loin de ces morts, il a l'impression de vivre dans le vide, sa vie n'a plus de sens. A cause de cet exil, il n'a qu'une seule obsession, c'est le retour au pays. Cette obsession le plonge dans le vide, l'incompréhension, l'incommunicabilité aussi. Son infirmité, selon lui, ne l'a pas rendu plus malheureux qu'il ne l'était auparavant, il parle souvent de sa vie comme un combat contre la dureté de la vie :

Le père : (seul, comme fou de rage) : Si, j'ai tout fait ! Mais plus je fais, et plus c'est de ma faute ! Rien n'a été facile pour moi. Je n'ai pas été à l'école pour les comprendre. Ils ont lu plus de livres que moi. Comment voulez-vous qu'ils m'écoutent ? Tout ce que je dis n'a aucune de valeur. Ils s'en font qu'à leur tête. Et quand ça va mal, c'est de ma faute. Coincé dans ce fauteuil, qu'est-ce que je peux faire, moi ? J'en ai marre. J'en ai marre ! (Il tente de se lever et tombe de son fauteuil...) (*Marianne et le marabout*, p. 20)

La rage impuissante du paralytique s'étend contre toute la famille et contre lui-même. Il s'en veut de vivre loin de son pays d'origine. Le retour au pays, devient alors son unique obsession, le seul espoir pour retrouver sa dignité et sa place. Selon sa femme, le père a oublié les moments où sa vie était riche :

La mère : Votre père, quand il a mal, il veut retourner. Quand il est bien, il veut rester. Ici, je ne peux pas dire qu'il a très bien vécu. Mais sa vie a été riche et il ne le sait pas. Il a eu des amis, des amis comme des frères et pourtant étrangers. Il n'a pas compris que c'est une chance... Il n'a pas compris parce qu'il était obsédé par le retour. Cette idée de retour l'a empêché d'être heureux, ici. (*Marianne et le marabout*, p. 38)

En plus de son infirmité, son obsession du retour l'empêche de vivre heureux. Le tragique se manifeste dans ce personnage par une contradiction de nature plus profonde. En ayant en tête son obsession il en devient l'esclave. Le père, obsédé par le retour au pays, veut se libérer du poids de l'histoire, de l'exil, mais en même temps, il aliène cette liberté, en devenant l'esclave même de son obsession. C'est l'idée qui ordonne sa vie, de-là il veut l'imposer à l'ensemble de sa famille. Il ne pense et ne parle que de retour, jusqu'à la fin du texte où seul sur scène il dira :

Le père : Je vous jure que je rentrerai un jour au pays. (*Marianne et le marabout*, p. 42)

Ainsi la passion du personnage devient aussi sa prison qui l'enferme dans le malheur.

Dans les textes de Benaïssa, il s'agit souvent de personnages qui vivent un exil intérieur, un isolement qui les conduit soit à se révolter soit à se laisser consumer par leurs malheurs. Dans *Au-delà du voile*, par exemple, nous avons deux types de personnages de la

même famille mais qui réagissent différemment contre le machisme de leur frère. L'ainée commence par admettre son statut de femme soumise au frère et au mari. Mais c'est la cadette qui se révolte contre cette limitation de liberté imposée par le frère :

La cadette : Je suis Algérienne, mais réduite à l'impuissance. Nous allons vers la catastrophe et on ne peut rien faire... (*Au-delà du voile*, p. 4)

Le personnage décrit d'abord son état d'impuissance, en employant le pronom personnel « *Je* » qui ne l'implique qu'elle en tant qu'individu, puis passe à l'emploi du pronom personnel « *Nous* » qui en plus de sa personne, implique d'autres personnages, tout le monde. L'impuissance touche donc non seulement le personnage en question face à un conflit familial, mais elle englobe aussi « tout le monde » face à des conflits plus graves.

La révolte de la cadette est nourrie par son désir de vivre libre. La liberté est sa passion, mais qui se retrouve en conflit contre une autre liberté, encore plus excitée, celle de son frère. Ce dernier lui impose son autorité, en l'obligeant à porter le voile, et menace de la cloîtrer dans la maison.

Le voile imposé est considéré par la sœur non comme un habit, mais comme une atteinte à sa liberté, c'est la raison pour laquelle elle ne veut se soumettre à sa demande :

La cadette : Il a voulu me mépriser, je me suis défendue ; il a voulu m'écraser, j'ai résisté. Et maintenant, il voudrait me cloîtrer... mais je ne le laisserai pas faire.

[...] **La cadette** : Le *hidjab*, imposé par la force et la violence, est une humiliation. Et « enfermement » a toujours été le contraire de « liberté » dans mon dictionnaire. (*Au-delà du voile*, p. 7)

C'est ainsi que se résume le combat de la jeune fille contre l'autorité abusive de son frère. Ce qui fait la spécificité de ce texte, c'est l'absence de la force adverse. Benaisa ne montre, en aucun moment le frère dont il est question. Son discours est repris soit par l'ainée soit par la cadette. Or cette absence physique du personnage n'affaiblit guère la force de son discours, puisqu'il est défendu par l'ainée :

L'ainée : Ton frère est ton frère et tu dois lui obéir sans discussion. (*Au-delà du voile*, p. 8)

La soumission est, selon ce personnage, signe de respect et aussi une façon d'obtenir la bénédiction de Dieu.

L'ainée : Si tu veux connaître la bénédiction de Dieu, tu n'as qu'à te soumettre à ton frère et lui obéir. (*Au-delà du voile*, p. 12)

[...] **L'ainée** : C'est Dieu qui t'a mise sous la tutelle de ton frère... si tu discutes ton frère, c'est comme si tu discutais Dieu. (*Au-delà du voile*, p. 13)

Le frère, malgré son absence physique du texte, est élevé au rang de la divinité, il devient cependant le détenteur d'un pouvoir extrême, qui décide de la liberté de ses sœurs voire même d'une place au paradis grâce à sa bénédiction. L'exagération est à son comble, mais elle n'a pas un effet comique, elle montre par contre l'absurdité de la situation, c'est ce qui nourrit le tragique dans ce texte.

La tragédie, déclare Domenach, ne revient pas du côté où on l'attendait, c'est-à-dire celui des héros et des dieux, mais à l'extrême opposé, « puisque c'est dans le comique qu'elle prend sa nouvelle origine, et plus précisément dans la forme la plus subalterne du comique, la plus opposée à la solennité tragique : la farce, la parodie²⁷⁴. » Cependant, nous trouvons du tragique dans une comédie de Benaïssa, *Les confessions d'un musulman de mauvaise foi*, où l'auteur parodie, à travers le personnage principal Karim, le discours des extrémistes. Il s'agit d'un jeune personnage qui a reçu, depuis son enfance un enseignement religieux. Mais ces leçons religieuses apprises par cœur sans aucunes explications ou interprétations, ne lui permettent pas de retrouver le bon chemin une fois devenu adulte. Toutes les préparations faites par le cheikh, le maître de l'école arabe, de ses parents, et surtout de sa mère, n'aboutissent pas au résultat tant attendu. Le personnage est en effet perdu, les enseignements reçus ne lui ont pas apporté de réponses à ses interrogations. Il essaie de trouver un sens à sa vie face aux interdits auxquels il fait face, ce qui mènera à un long débat entre le jeune homme et la voix off. Invité chez Micheline, une Française dont il tombe amoureux, il se trouve devant une table garnie de péchés :

Karim : [...] Une table dressée par un ange chrétien sur laquelle règne le diable des musulmans ! Tout est interdit, et au bout de ces interdits : elle, Micheline, nue, en chair, comme une étoile polaire dans la nuit de ma perdition ; et je n'ai ni droit ni permission. Dieu ! Quelle direction doit prendre ma foi ? (*Les confessions d'un musulman de mauvaise foi*, p. 37)

D'autres questions s'ajoutent, en relation à la religion et à la politique, qui démontrent le degré de sa perdition. Il se sent encore abandonné quand la voix off se tait et cesse de répondre à ses questions, elle ne lui donne pas de permission à passer la soirée avec Micheline. Solitaire, vulnérable, le personnage reconnaît sa faiblesse face à la force divine :

Karim : [...] Dieu, tu es le seul capable de tout, je ne peux pas t'égaliser. Laisse-moi ma fragilité, Dieu, je veux rester vulnérable. J'ai voulu fêter l'indépendance avec une Française pour dire que la guerre était finie. C'est

274 DOMENACH, J.-M. op. cit., p. 256

beau, c'est généreux, c'est loyal, c'est humain. Et toi, tu m'obliges à être mesquin. A toi, Dieu, j'ai donné ma foi et mon âme, et tu m'abandonnes au moment où ça pourrait être bien pour moi sans te faire trop de mal. (*Les confessions d'un musulman de mauvaise foi*, p. 41)

Karim, le personnage passionné ne peut voir de raison désormais. Seul son acte compte, même s'il va à l'encontre de la religion ou de son éducation. Prévenu par la voix off, puis par sa mère qui tenta tout pour qu'il ne s'abandonne pas au péché, il décide de rester et de passer la nuit chez la Française. Il défie ainsi toutes les règles pour vivre sa liberté. En se justifiant par le fait d'être un être humain, faible et vulnérable et non « *un diable qui mérite l'enfer* » (*Les confessions d'un musulman de mauvaise foi*, p. 41).

Dans cette comédie, les interrogations que suggèrent le tragique ne sont plus : quel sens ? Quelle faute ? Ou quelle action ? Mais elles sont plutôt autres. Après la montée de la vague terroriste, le personnage s'interroge sur le sens de ces crimes, ses causes :

Karim : Qui a commis le véritable péché ? Dieu est-ce une erreur ou une injustice ? Dieu, ce sont des croyants qui se croient plus croyants que tous les croyants ! Tu comprends ça, toi ? Comment osent-ils ouvrir un tribunal avant ton jugement dernier ? (*Les confessions d'un musulman de mauvaise foi*, p. 46)

Le personnage ne supporte plus le monde dans lequel il vit, il ne trouve plus de sens aux actions criminelles commises au nom de la religion, il ne trouve plus de réponses dans sa foi, il a perdu son identité religieuse :

Karim : [...] Le droit chemin est une série d'interrogations qui trouvent leurs réponses dans le Livre. Mais quand la vie m'interroge et que le Livre ne répond pas, je perds le sens de la prière, l'angoisse m'empêche de me soumettre. Je sors du droit chemin et je me retrouve seul. [...] J'ai compris que tout devait s'exercer par ma volonté, à partir de mon désir. C'est peut-être cela être athée. (*Les confessions d'un musulman de mauvaise foi*, p. 47)

Le personnage s'isole pour affronter le monde qu'il n'arrive plus à comprendre. Il est armé de sa seule volonté de choisir la vie qui lui convient. En dépit de ce choix, le doute ne cesse de s'emparer de lui. La religion enseignée à la manière de leçons récitées sans explications, ne l'a pas aidé à comprendre l'existence. Cette religion prise au service personnel des hommes ne satisfait pas sa curiosité, ni sa conscience. La comédie de Benaïssa met en scène l'abolition des valeurs qui lient l'individu à la société hiérarchique où la tragédie classique s'est développée. L'auteur, à travers cette comédie, tente de rendre compte de la réalité des années 90.

Le domaine de la comédie est constitué par un monde dans lequel l'homme, en tant qu'individu, s'est érigé en souverain absolu de toutes les réalités qui

valent habituellement pour lui comme contenu essentiel de sa connaissance et de son action, - monde dont les fins se détruisent ainsi d'elles-mêmes en vertu de leur propre inconsistance²⁷⁵.

Ce monde est celui du XIX^{ème} siècle, où régnait le désespoir et le chaos. Celui de l'explosion de la vague terroriste. Des individus, « des croyants qui se croient plus croyants que tous les croyants » (*Les confessions d'un musulman de mauvaise foi*, p. 46) s'exclame le personnage, qui prennent les armes et tuent des innocents au nom de Dieu.

Dans *L'avenir oublié*, Benaïssa montre un tragique ayant un lien avec la guerre en Palestine. Les personnages de ce texte tentent, chacun à sa façon, d'expliquer et de légitimer leurs actes. Mais le conflit entre les deux familles du texte tourne autour de la même question, puisqu'il s'agit de liberté. Passionnés par cette idée, chacun trouve que les moyens employés dans son camp sont justifiés, chacun essaie d'expliquer l'utilité et l'importance de la guerre dans la réalisation de son objectif. La liberté, écrit Hegel :

Si elle se tourne vers la réalité, c'est en politique comme en religion, le fanatisme de destruction de tout ordre social existant et l'excommunication de tout individu suspect de vouloir un ordre, c'est l'anéantissement de toute organisation voulant se faire jouir. Ce n'est qu'en détruisant que cette volonté négative a le sentiment d'exister²⁷⁶.

Le tragique moderne dit Napoléon c'est la politique. En disant cela, il exprime parfaitement le glissement du tragique dans l'Histoire. Tous les personnages sont nourris de la même passion, la liberté. Elle devient l'unique nécessité. Il ne s'agit plus ici du sort individuel d'un personnage, mais du sort commun qui a une grande influence sur l'ensemble de la communauté. C'est le malheur de tous qui fait le malheur d'un individu. Pour réaliser l'objectif commun, celui de la liberté, certains personnages de *L'avenir oublié* voient que la guerre en est le meilleur moyen, voire une nécessité :

Yahou : Je suis sûr que cette terre est mienne, je suis sûr de faire partie d'un peuple élu, je suis sûr que le Messie viendra. Voilà de quoi je suis sûr.

Yahou : L'occupation pour nous est légitime, fondée sur le droit du plus ancien occupant légitime. (*L'avenir oublié*, p. 18)

Le personnage confirmera dans son dialogue que « La guerre n'est pas une solution, mais une nécessité. » (*L'avenir oublié*, p. 18)

La volonté des Juifs ne peut se réaliser qu'en exterminant la force adverse qui va à l'encontre de leur projet. Mais Yahou se trouve en face d'une autre opinion émanant de son

²⁷⁵DOMENACH, J.-M. op. cit., p. 257

²⁷⁶Ibid. p. 98

propre frère Isac, émigré en France et de son neveu Joseph qui ne partagent pas le même point de vue que lui :

- **Isac** : Le peuple juif doit revenir à sa terre avec un esprit de partage, pas avec un esprit d'exclusion. C'est cela sa mise à l'épreuve... (*L'avenir oublié*, p. 18)

Joseph, lui, a décidé de déserteur l'armée :

Joseph : Parce que j'estime que je suis là pour défendre, pas pour occuper.

[...] **Joseph** : Ceux qui nous gouvernent ne savent plus ce qu'est la paix.

[...] **Joseph** : Moi, je désespère... c'est pour cela que je déserte. Je préfère la prison. La famille a assez donné : toi ton père, et moi le mien. (*L'avenir oublié*, pp. 10-11)

Joseph se trace un autre destin différent de celui de l'ensemble de sa famille. Il exprime l'absurdité de la guerre. Il voit du Mal dans ce que tous les autres voient comme un Bien. La différence d'opinion des deux personnages est considérée comme une humiliation, voire une trahison.

Dans *Les fils de l'amertume*, c'est le personnage Djilali qui représente la volonté exterminatrice. Dans la mosquée, il est l'imam, voix de la raison et de la piété. Mais il prêche pour la destruction de l'adversaire pour atteindre son objectif. Contrairement au texte précédent, les ennemis de ce personnage « ne sont pas que les Juifs et les Chrétiens. » (*Les fils de l'amertume*, p. 52), explique-t-il aux personnages, mais ce sont les chefs qui gouvernent la nation arabe. Le projet de ce personnage consiste en un retour à l'islam, il en fait même un devoir. C'est pourquoi il incite Farid et son ami Djamel à mener un combat sanglant contre ceux qui ne respectent pas cette idée. Pour convaincre ses disciples, l'imam se sert souvent d'arguments d'autorité : des versets coraniques.

La société propose une profusion de buts à poursuivre. En choisissant, chacun se définit par opposition à ceux qui ont un choix différent. Mais il n'est pas question uniquement de choisir, il s'agit encore d'éliminer les obstacles qui s'interposent entre le but et le désir. Ce qui entraîne à un nouveau choix et offre un nouveau critère qui définira l'individu.

L'homme est un être limité dans ses forces, son pouvoir, dans ses dimensions physiques. Cette limitation ressentie tient aux conditions de l'existence. Parmi ces limites, qui empoisonnent la joie de vivre, nous avons la finitude de la compréhension, ce qui entraîne le tragique de la connaissance. D'autre part, nous avons le tragique de la volonté.

1.6. Tragique de la connaissance

Par l'intermédiaire du savoir, l'homme veut parvenir au pouvoir. Il voudra alors diriger la vie des autres, la sienne, les forces de la nature et la marche du monde.

Les personnages de Benaïssa sont souvent à la recherche de leur identité. Jugés par les autres ou manipulés, les individus dans le théâtre de l'écrivain algérien, tentent de s'imposer ou de se trouver une place d'où les conflits.

Dans *Au-delà du voile*, la cadette est jugée par son frère comme folle et irraisonnable. Ce dernier veut guider la vie de sa sœur, en commençant par lui imposer une tenue vestimentaire, le *hidjab* (le voile).

La cadette : Pour m'obliger à porter le *hidjab*. Sinon, plus question de travail, encore moins de sortir. (*Au-delà du voile*, p. 7)

La liberté du personnage est limitée par le frère. Elle l'est aussi par sa sœur aînée qui reflète, dans le texte non seulement le regard du frère, mais aussi celui de la société algérienne qui voit en la femme un être incapable de s'assumer, de se prendre en charge. Pour dissuader la cadette de vivre seule, l'aînée donne l'argument suivant :

L'aînée : Tu es femme : premier défaut. Tu es célibataire : deuxième défaut. Tu es instruite : troisième défaut coefficient 5. Tu ne te laisses pas faire : quatrième défaut coefficient 10. Avec tous ces défauts, qui va lire ta demande de logement ? Personne. (*Au-delà du voile*, p. 6)

L'aînée résume ainsi le regard que l'on a de la femme. Cette dernière doit se soumettre et obéir aux ordres de l'homme. L'identité masculine ne s'affirme qu'en opprimant celle de la femme. C'est le type de relation qui s'est installé au sein de cette famille, où l'homme est détenteur du pouvoir de décider des agissements des femmes, où il a le pouvoir d'écraser l'identité de ces femmes :

La cadette : Si lui est mon frère, moi qui suis-je ? Parce que, selon lui, je ne suis rien. Peux-tu, toi, être sœur de rien ? (*Au-delà du voile*, p. 9)

La cadette se révolte contre le machisme de son frère, par contre l'aînée est soumise. Elle accepte son statut de femme résignée comme si c'était une évidence. Elle fonctionne dans ce cas comme l'adjuvant au frère, même si ce dernier est absent physiquement de la scène :

L'aînée : Quand le mari hurle la femme se tait... c'est comme si tu disais « le ciel est bleu ». Bleu c'est quoi ? C'est un adjectif, non ? (*Au-delà du voile*, p. 7)

L'ainée a la fonction d'arbitre en essayant de proposer une solution pour dénouer le conflit entre son frère et sa sœur. La soumission est donc la solution. Elle avance des arguments qui relèvent des liens sociaux entre l'homme et la femme :

L'ainée : Si tu veux connaître la bénédiction de Dieu, tu n'as qu'à te soumettre à ton frère et lui obéir.

[...] **L'ainée** : Dieu te dicte de te soumettre à ton frère. (*Au-delà du voile*, p. 12)

L'identité religieuse de la sœur aînée semble reliée au frère. Ce dernier est relevé au rang supérieur, et dont la bénédiction serait la clé du paradis. La femme, selon ce personnage, n'a pas le savoir, elle est ignorante :

L'ainée : Ecoute... Nous sommes femmes. Et la philosophie ce n'est pas notre domaine... Arrête de philosopher comme un mâle. (*Au-delà du voile*, p. 12)

La femme n'est pas libre d'accéder à d'autres domaines de connaissance. Son rôle est limité aux tâches ménagères. En plus, elle se reconnaît vaincue :

La cadette : Tu veux dire que les hommes soutiennent les vainqueurs, et que les femmes supportent les vaincus...

L'ainée : exactement, et c'est logique. Parce que nous, les femmes, on est vaincues pour l'éternité... (*Au-delà du voile*, p. 23)

Le discours de l'ainée oppose deux catégories : celle qui détient le savoir et qui est par conséquent détentrice du pouvoir ; et celle ignorante et qui doit se soumettre. L'homme, représenté par le frère, fait partie de la première catégorie. Or la femme, serait dans la seconde.

Dans ce texte, Benaïssa crée deux personnages qui réagissent différemment face aux regards des autres, en particulier de celui de l'homme représenté par le frère. L'un (la cadette) refuse de se soumettre aux jugements et aux ordres des autres, l'autre par contre (l'ainée) répond aux regards des autres. Il arrive même à s'effacer. Son « moi » n'existe que pour satisfaire l'autre. Pour démontrer l'immense influence du regard porté par « l'autre », l'homme, sur la femme, Benaïssa fait du frère un personnage absent « physiquement ». Il n'apparaît dans aucune scène, son discours est pris en charge par la sœur aînée.

1.7. Tragique de la volonté

Il est présenté ainsi par Ion Omesco : « Envisage l'acte dans son origine, dans sa fin et dans l'être-avec-autrui qui le rend possible. Le tragique du choix, du combat inutile et celui de la solitude en résultent²⁷⁷. »

Les types de choix à faire dépendent des motivations, mais le résultat pourrait être autre que celui attendu.

1.7.1. Le tragique du choix impur

L'individu est constamment en situation, contraint de décider le plus souvent en méconnaissance de cause. Ainsi il pourra apprendre à raisonner et oublier de sentir ou l'inverse, il affermit sa rigueur en péril de sa spontanéité, en somme, il gagne en perdant. Il ne quitte un carrefour que pour déboucher sur un autre, à la sortie duquel une nouvelle perte l'échouera.

La tragédie, fait remarquer Otto Mann, ne doit pas nous montrer uniquement un rapport où l'homme est empêché dans son action par des nécessités qui le cernent. Il est plus important encore de montrer comme l'homme, agissant ou non agissant, est destiné à se préparer un malheur.²⁷⁸

La comédie *Les confessions d'un musulman de mauvaise foi* met en scène un personnage contraint de prendre une décision qui va changer le cours de sa vie. L'auteur y mêle comique et tragique ensemble. Etant enfant, Karim faisait l'école française et l'école arabe. L'instituteur de l'école arabe, le cheikh, lui traçait le chemin droit qu'il devait suivre, selon les préceptes de la religion. Mais sa curiosité le poussait à poser des questions gênantes des fois, auxquelles soit le cheikh soit la mère sont obligés à donner des réponses. Devenu adolescent, le jeune Karim est de plus en plus curieux, d'autres questions sont posées, mais les réponses ne sont pas satisfaisantes, des fois elles sont rares voire absentes. Adulte, sa curiosité ne fait qu'accroître. Il essaie tant bien que mal de trouver par lui-même ses réponses, de s'expliquer le sens des interdits pour mieux les comprendre et les accepter, de tracer son propre chemin, loin des interventions de sa mère ou du cheikh. Mais il se trouve de plus en plus perdu, il n'est plus sûr des enseignements qu'il a reçu du cheikh. La question centrale que se pose le personnage revient dans la majorité des textes de Benaissa. Karim, à qui on a inculqué les préceptes de l'islam pour faire de lui un bon musulman, voit les choses autrement, son regard se résume ainsi :

²⁷⁷OMESCO, I. op. cit., p. 83

²⁷⁸MANN, O. cité par OMESCO, I. op.,cit., p. 87

Karim : A l'indépendance nous étions persuadés que Dieu était avec nous ; quelques années plus tard, il se retourna contre nous. Qui a commis le véritable péché ?

[...] Le pays sombre dans une guerre au nom de la religion. Nous nous sommes trompés de projet, de moyens et d'ennemis. On a fait prendre à Dieu le maquis ! (*Les confessions d'un musulman de mauvaise foi*, p. 46)

Son discours résume sa conception des choses après l'indépendance. Il explique aussi les causes de la guerre civile en Algérie : « Le pays sombre dans une guerre au nom de la religion ». Cette guerre est due, selon le personnage à une erreur : « Nous nous sommes trompés de projet, de moyens et d'ennemis. » Face à ce doute et cette incertitude, le personnage se trouve dans l'obligation de redéfinir sa propre identité religieuse pour retrouver le droit chemin :

Karim : Le droit chemin est une série d'interrogations qui trouvent leurs réponses dans le Livre. Mais quand la vie m'interroge et que le Livre ne répond pas, je perds le sens de la prière, l'angoisse m'empêche de me soumettre. Je sors du droit chemin et je me retrouve seul... [...] J'ai compris que tout devait s'exercer par ma volonté, à partir de mon désir. C'est peut-être ça être athée ! (*Les confessions d'un musulman de mauvaise foi*, p. 47)

Le personnage se débarrasse de tout ce qu'il a appris et ce qui devait forger son identité religieuse pour mener sa vie selon ses désirs et sa volonté. Il refuse de se soumettre à la « religion » qui prêche la violence, il choisit d'être seul pour suivre son propre chemin, celui d'un athée. Il sacrifie les valeurs apprises, pour en avoir de son expérience personnelle. Le tragique se manifeste ici dans l'incertitude même que vit le personnage depuis son enfance, qui l'empêche de vivre librement, qui ternit son avenir. L'incertitude est encore accentuée dans la dernière phrase du personnage, en particulier par l'expression « peut-être » : « C'est peut-être ça être athée ! » (*Les confessions d'un musulman de mauvaise foi*, p. 47) Même dans le choix final de sa décision, Karim semble le prendre dans le doute et l'incertitude. Le plus important pour lui c'est de vivre en paix. Pour ce, il a sacrifié les valeurs déjà apprises, et qui étaient censées renforcer sa nationalité religieuse, pour choisir une voie sans religion.

1.7.2. Le tragique du choix exemplaire

Le personnage est pénétré par son devoir et le remplit en sacrifiant une valeur au profit d'une autre plus haute. Il gagne en perdant. Josep un des personnages de *L'avenir oublié*, un juif israélien, prend la décision de ne pas reprendre son poste en territoire occupé. Choix que la mère n'arrive ni à comprendre ni à accepter. Pour lui faire changer d'avis, elle évoque le souvenir de son mari mort pour ce combat :

La mère : Mais les territoires, c'est le grand Israël ! Et ton père, mort pour ce grand Israël, qu'est-ce que tu en fais ? (*L'avenir oublié*, p. 10)

Le combat du fils s'annonce très différent de celui de sa famille, puisqu'il estime qu'il est là « pour défendre, pas pour occuper. » (*L'avenir oublié* p. 10) Ceci est l'idée principale du personnage et du texte. Toute la famille sera réunie plus tard pour discuter cette question. Chaque personnage présent dans la scène présentera des arguments pour détourner Joseph de sa décision. Mais le jeune homme se montre convaincu de son choix. La guerre selon lui n'est pas une nécessité comme le déclare son oncle Yahou : « La guerre n'est pas une solution, mais une nécessité. » (*L'avenir oublié*, p. 18).

Les valeurs de Joseph et ses motivations s'opposent complètement à celles de sa mère et de son oncle Yahou. Son combat est différent de celui mené par les Israéliens, car il se déclare « un monument d'anti-racisme et de dialogue, un monument d'humanité, de tolérance et d'intelligence... c'est cela le destin du peuple juif, parce qu'il est le peuple de l'Alliance. Et l'Alliance c'est la paix. » (*L'avenir oublié*, p. 17)

Le jeune homme appelle à la paix et à la tolérance entre le peuple israélien et le Palestinien. Ainsi se résume son devoir envers lui-même et envers son peuple.

Le personnage dénonce l'absurdité de la guerre :

Joseph : Et de tout ce rêve, qu'avez-vous fait ? ... Un rêve qui a fini par légitimer la torture, légaliser l'usurpation... qui vous a amenés à régner dans l'illégalité des droits face à une même citoyenneté. (*L'avenir oublié*, p. 23)

La mère et ses frères justifient la guerre en se basant sur des arguments extraits de la Bible et de leur histoire, cette conception les plonge de plus en plus dans le passé et les empêche de voir autrement l'avenir. Ces personnages donnent l'impression d'oublier de vivre dans la paix, comme le confirme Joseph :

Joseph : Ceux qui nous gouvernent ne savent plus ce qu'est la paix. (*L'avenir oublié*, p. 11)

Dans le texte, un autre personnage fait un choix qui s'oppose aussi aux projets de sa famille. Il s'agit d'Antoine-Nasser d'une famille islamo-israélienne chrétienne. Ce jeune homme décide de rejoindre l'armée israélienne. Choqués par cette décision, sa mère et son oncle essayent de le dissuader en se basant sur des arguments différents. La mère tente de lui parler d'histoire et de famille :

La mère : On nous a chassés de nos villages, on nous a exilés dans des camps où sont morts tes grands-parents. Nous avons connu avec les Juifs toutes sortes de répressions. (*L'avenir oublié*, p. 30)

La mère considère la décision de son fils comme une trahison de la religion, de la race et des origines. Brahim, son oncle, lui, évoque la religion :

Brahim : Même du point de vue de l'islam, c'est interdit. Les armées et les écritures doivent être à jamais séparées. (*L'avenir oublié*, p. 30)

Le choix d'Antoine-Nasser met en exergue la situation tragique dans laquelle vivent-ils. En plus de la mort qui est présente à tout moment et en tout lieu, ils n'ont pas de droits :

Antoine-Nasser : Ce qui est interdit, c'est d'être en déficit de droits. Si tu ne fais pas l'armée, tu n'es rien. Tu seras un habitant sans droits. Si tu fais l'armée, tu deviens citoyen avec tous les droits. (*L'avenir oublié*, p. 30)

Chaque personnage donne une raison pour faire la guerre. L'un pour défendre le territoire, l'autre parce que c'est une nécessité, et un autre pour avoir ces droits. En dépit de cela, nous avons d'autres personnages qui dénoncent l'absurdité de cette guerre. Tel est le cas de Joseph et Antoine-Nasser. Ce dernier définit ainsi la paix :

Antoine-Nasser : [...] Quand la guerre dure et qu'à chaque fois on est perdants, il faut avoir l'intelligence d'arrêter la guerre, pour ne plus la perdre. La paix pour moi, c'est d'arrêter de perdre. (*L'avenir oublié*, p. 31)

Le conflit entre les personnages est autour de la nécessité de la guerre et de sa nullité.

Tous les personnages du texte ne voient pas d'avenir différent au présent qu'ils vivent ou à leur passé. Absorbés par la guerre, la mort et la misère, ils donnent l'impression d'oublier cet avenir.

1.8. Le tragique de la solitude

Être social, l'homme a besoin de ses semblables. Pourtant, il y a des moments où il se retrouve seul. Les voies qui mènent à la solitude sont multiples : la maladie, l'individu exceptionnel et le coupable.

Un homme ordinaire pour quatre femmes particulières met en scène des femmes qui, mariées et enceintes, se retrouvent seules à cause de leur choix. Alice, Antoinette, Fatiha et Denise ont mal choisi leurs compagnons. Alice a dû affronter sa famille pour vivre avec son mari, Antoinette et Fatiha devaient quitter leur pays et s'installer en France pour se marier. Denise, atteinte de la maladie du sida, a réappris à faire confiance. Elles

découvrent, avec le temps, la nature de leur relation avec l'homme. Ce dernier se montre de plus en plus indifférent, de moins en moins compréhensif. Enceintes, elles sont rejetées, puisque le mari ne voulait pas de cet enfant. L'unique solution selon lui était l'avortement. Il les prend pour l'incarnation du mal :

L'homme : Tu ne me veux pas du mal... tu es le mal ! (*Un homme ordinaire pour quatre femmes particulières*, p. 37)

Les femmes se retrouvent de nouveau face à un autre choix, avorter ou garder le bébé. Elles décident de le garder. A cause de cette décision, elles se retrouvent seules.

La solitude, entraînée autrefois par le choix coupable, par le choix exemplaire ou par le combat inutile, prend le visage de l'incommunicabilité chez Benaïssa. Le dialogue entre les personnages est une suite de cris et d'insultes. Même l'amour n'y peut rien :

Alice : Tu te trompes. Moi, je t'aime et je t'ai toujours aimé. Mais tu m'as menti. (*Un homme ordinaire pour quatre femmes particulières*, p. 37)

L'homme, lui, se sent seul car il n'a jamais appris à aimer. Sa solitude est marquée par la mort de sa mère : « L'homme entre avec un cercueil en verre dans lequel sa mère morte est allongée. Il dépose le cercueil sur un meuble bar qu'il pousse et fait tourner à sa guise. » (p. 24) On le voit à chaque fois faire des tours avec le cercueil. L'homme agit comme s'il voulait que sa mère soit témoin de ce qui se passe. Même morte, il n'arrive pas à se détacher d'elle :

L'homme : Il paraît qu'elles veulent aimer quelqu'un. Je n'ai jamais été quelqu'un, moi, je suis ton fils, c'est tout. [...] Elles, elles m'insultent parce qu'elles savent qu'elles ne pourront jamais m'aimer comme toi. Alors, elles m'aiment comme papa m'aimait... Mais moi, je n'ai jamais appris à aimer mon père. (*Un homme ordinaire pour quatre femmes particulières*, p. 39)

L'homme ne s'identifie comme tel que par rapport à sa mère. Il n'est que le fils de cette dernière, son identité est façonnée par celle-ci. La mort lui enleva sa mère et son identité aussi.

A la fin du texte, nous retrouvons l'homme complètement seul. En plus de la disparition de la « mère-identité », il perdra aussi sa femme et ses enfants : « L'homme reste seul à boire... Assis contre son bar » (p. 43) Sa solitude est encore profonde quand il sera obligé de se séparer définitivement de sa mère :

L'homme : [...] Viens, maman, je vais aller t'enterrer, sinon ils vont te prendre aussi. (*Un homme ordinaire pour quatre femmes particulières*, p. 45)

Dans ce texte, Benaïssa ne fait pas de l'amour, cette heureuse rencontre entre deux moitiés, tant que situation fondamentale et réduit sa place dans l'intrigue. Il veut, en revanche, mettre au clair l'une des multiples raisons de la solitude des personnages ; l'incommunicabilité ce qui mène à l'incompréhensibilité. En effet, les personnages n'arrivent ni à dialoguer ni à se comprendre. Le résultat de cette situation est la violence verbale et physique.

A travers l'étude des personnages et des actions, nous pouvons dire que Benaïssa inscrit ses textes dans un nouveau tragique. Ce n'est pas un tragique qui met en scène des individus extraordinaires, se mettant contre leurs dieux. Mais il représente les individus que l'on rencontre dans notre vie et qui essaient par leurs propres moyens d'éviter ou de fuir le mal.

CHAPITRE II : LE TRAGIQUE QUOTIDIEN

Nous allons étudier dans ce chapitre d'autres formes de manifestation du tragique. Ce dernier, nous l'avons vu, n'a aucune relation avec le tragique antique ou classique. Nous commencerons par la défaillance de la mémoire. Dans les textes de Benaïssa, les troubles de la mémoire sont problématiques. Les personnages souffrent de défaillances ; oubli, omission, ajout, manipulation. Nous avons choisi trois textes pour étudier la question de l'oubli et de la mémoire, parce que ces deux notions y sont omniprésentes.

Le tragique transparait également à travers des éléments essentiels du théâtre, comme le langage. L'homme contemporain a du mal à parler, non parce qu'il ne sait pas le faire, mais parce qu'il n'est plus écouté ou compris. Son langage reflètera aussi son mal de la parole.

Le temps est discontinu, les pièces de Benaïssa ne se déroulent pas dans une chronologie cohérente. L'aspect temporel est complètement déstructuré. On passe du présent au passé, puis on repart vers le futur. Il y'a des moments où l'on plonge dans un passé qui n'appartient qu'au personnage, ayant l'impression de voguer dans son esprit. Le traitement du temps, nous mènera à étudier la clôture des textes. Est-ce que celles-ci se terminent dans le présent, passé ou futur des personnages ?

Nous terminerons le chapitre par un dernier point : la mise en scène du tragique quotidien. En effet les textes ne montrent pas des actions hautes, ni des personnages nobles non plus. Nous allons voir que le dramaturge reflète un monde simple et ordinaire et dont le tragique relève de son propre quotidien.

2.1. Défaillance de la mémoire

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.

Dans *L'avenir oublié*, l'oubli est considéré comme une menace à la survie du personnage. En effet, après un traumatisme causé par l'explosion d'une bombe, Joseph, sous le choc, ne reconnaît pas sa propre mère : « Je crois que le choc lui a fait perdre toute mémoire. » (*L'avenir oublié*, p. 15), confie-t-elle à son frère. C'est ainsi que ce personnage définit le phénomène de l'oubli :

La mère : L'oubli est une maladie de gens qui vivent en paix. La tranquillité fait perdre le fil de la mémoire. L'insouciance fait qu'on oublie. Mais nous, réveillés tous les matins par la guerre, comment pourrait-on oublier qu'on est des victimes potentielles ? Il faut lui rebâtir la mémoire pour sa survie. (*L'avenir oublié*, p. 16)

Dans *Les fils de l'amertume*, l'ancêtre insiste sur la gravité de l'oubli :

L'ancêtre : On n'a pas idée d'oublier. Oublier, c'est interdit par les origines. (Les fils de l'amertume, p. 45)

L'ancêtre dans *Les fils de l'amertume*, parle de l'oubli du passé, de l'histoire, des origines. La mère dans *L'Avenir oublié*, quant à elle, elle parle de l'oubli du futur, de l'avenir. Ce qui expliquerait le titre. A la première lecture, le titre nous a paru paradoxal, car l'on ne peut oublier quelque chose qui ne s'est pas encore déroulé dans le temps, comme le confirme Aristote. Ce dernier considère la mémoire comme une représentation du passé. Paul Ricoeur reprend cette idée en confirmant 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 souvenir²⁷⁹.

Un avenir oublié serait donc le résultat à l'effacement des traces de la mémoire passée. C'est la crainte exprimée par la mère dans ce passage et par l'ensemble des personnages de

²⁷⁹RICOEUR, P. *La mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Le Seuil, Paris, 2000, p. 27

Benaïssa, qui craignent encore que cette défaillance de la mémoire ne soit la cause de la perte identitaire :

La mère : [...] L'oubli de Joseph est une ablation de mon sein... S'il oublie que restera-t-il de moi en lui ? Et sans moi, qu'est-il ? Je ne suis sa mère qu'une fois, il est mon fils qu'une fois. Comment le refaire ? (*L'avenir oublié*, p. 16)

Dans *Les fils de l'amertume*, l'oubli des origines est relié à la perte identitaire :

Farid : C'est quoi les origines ?

La mère de Farid : C'est ce qui fait de toi... toi, mon fils.

Farid : Et moi, qui suis-je ?

Youcef, en revanche, renie l'existence du mot amnésie dans plusieurs langues :

Youcef : Mais oublier c'est trahir. Le mot « amnésie » n'existe ni en kabyle, ni en chaouïa, ni en mozabite. Quand le mot n'existe pas, le mal n'existe pas. Chez nous, oublier, c'est changer de nationalité. Quelles que soient tes idées, aujourd'hui tu dois les assumer avec ta mémoire... c'est notre seul repère... et il n'y a pas de mémoire à la carte. (*Les fils de l'amertume*, pp. 47-48)

L'inexistence du mot selon le personnage signifie l'absence du mal lui-même. L'attachement du personnage et sa fidélité au passé, sont le repère qui lui permettent d'assumer ses idées dans le présent et dans le futur.

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 symbolique²⁸⁰.

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

²⁸⁰ BARASCH, J. A. « 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.

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 :

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 souvenir²⁸¹.

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.

Dans *L'avenir oublié*, par exemple, la mère de Joseph demande de l'aide auprès de ses frères pour aider son fils à retrouver sa mémoire. Chacun procède ou propose un moyen. Pour Isac, il s'agira des questions d'Histoire pour vérifier la mémoire de son neveu :

Isac : Je vais te prouver qu'il n'a pas oublié autant que tu le crois. (A Joseph) Joseph, c'est quoi la deuxième guerre mondiale ?

Joseph : C'est Hitler qui a voulu imposer le fascisme au monde.

Isac : Quelle était l'idéologie du fascisme ?

Joseph : Raciste. Et les Juifs étaient la race à exterminer.

Isac : Combien de Juifs étaient exterminés ?

Joseph : six millions.

Isac (à la mère) : Tu vois, il n'a rien oublié de l'essentiel. (*L'avenir oublié*, p. 16)

Joseph va évoquer des faits historiques pour prouver qu'il ne souffre pas d'amnésie. Il n'a pas besoin de fournir des efforts. L'évocation consiste donc en une survenance actuelle d'un souvenir, appelée par Aristote *mnémé*, désignant par *anamnésis* recherche ou rappel. Il caractérise la *mnémé* comme pathos, comme affection. L'évocation pose l'énigme de la présence maintenant de l'absent antérieurement perçu, éprouvé ou, comme dans le cas de Joseph ici, appris. Il a eu dans ce cas à la mémoire collective. L'autre frère, Yahou, propose un autre moyen de remémoration :

²⁸¹HALBWACHS, M. *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, 1994 (1925), p. 6

Yahou : Tu ne l'as pas fait danser ?

Le personnage propose donc un rituel social considéré comme thérapie contre l'oubli. Le rituel peut être réalisé avec les membres de la famille, comme il peut être réalisé par le personnage concerné uniquement. L'acte de danse révélerait des souvenirs individuels qui pourraient le guérir.

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. » (*Mémoires à la dérive*, p. 11) et elle est considérée comme « un repère essentiel pour catalyser la mémoire. » (*Mémoires à la dérive*, p. 11) 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 l'enfance pour remonter le temps et retrouver l'origine de ses troubles mnésiques.

Tout comme l'affirme Halbwachs, les troubles psychiques ne doivent pas être traités de manière individuelle et biologique. Au lieu de chercher les causes des troubles dans l'organisme cérébral, il faut se retourner au rapport que l'individu entretient avec le groupe social :

C'est dans l'absence et le dérèglement de son rapport psychologique à ce groupe social qu'il faut d'abord chercher les causes de l'éventuel dysfonctionnement psychique de l'individu, plutôt que de faire des conjectures simplificatrices et invérifiables sur l'état de son organisme cérébral²⁸².

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 ? » (*Mémoires à la dérive*, p. 22) interroge-t-il. « Je n'ai jamais parlé à une image. Je vais mal, d'accord, mais pas à ce point. » (*Mémoires à la dérive*, p. 23)

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

²⁸² HALBWACHS, M. op., cit., p. 75

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 rêver²⁸³ ». C'est ce que Bergson appelle le souvenir-image. L'auteur accepte enfin cette image, l'acteur devient ainsi une représentation figurée du père.

Dans *Les fils de l'amertume*, le personnage de Farid est aussi interrogé sur sa famille :

L'ancêtre : Nom de ta mère ?

Farid : Je sais que j'ai une mère.

L'ancêtre : Nom de ton père ?

Farid : Je ne sais pas. (*Les fils de l'amertume*, p. 46)

La famille constitue donc un repère de grande importance dans la mémoire des personnages. Elle est leur premier support auquel ils recourent pour se remémorer, ou aider à la remémoration.

Un autre indice familial sert à retrouver la mémoire. Il s'agit de l'espace, de l'endroit, la maison où ils sont nés, ont grandi ou habité. Dans *L'avenir oublié*, Joseph, choqué par l'explosion d'une bombe fut aidé par sa mère pour rentrer chez lui :

La mère : [...] Je l'ai trainé le long des ruelles, complètement étourdi. Il ne reconnaissait pas le chemin, ni les magasins, ni la maison. Il ne pleurait même pas. [...] Arrivé à la maison, il a reconnu son lit. Il est allé vers le buffet, a sorti une bouteille d'Araq. (*L'avenir oublié*, p. 9)

D'après le récit de la mère, nous constatons que le personnage, traumatisé, reconnaît aisément son espace intime, sa chambre, son lit, le buffet. L'acteur de *Mémoires à la dérive* se base lui aussi sur l'espace familial comme moyen de remémoration, il demande des informations sur la maison où l'auteur est né :

L'auteur : Où habitons-nous, et comment était la maison où je suis né ?

Le père : On habitait la ferme Gaussi, dans un gourbi à côté de l'étable. Et tu es né dans leur maison, pendant que ta mère faisait le ménage ? tu es tombé du ventre de ta mère alors qu'elle était debout, en train de faire la vaisselle. (*Mémoires à la dérive*. P. 23)

Farid des *Fils de l'amertume* évoque lui aussi des détails très précis sur le lieu où il a grandi :

²⁸³BERGSON, Henri, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, P.U.F., 1939, p. 227

Farid : ... j'ai grandi dans la cité des deux mille cent quarante-quatre logements, bâtiment de six cent cinquante-quatre appartements, escalier E, troisième étage, numéro 147, dans une pièce séparée de l'appartement de mon oncle maternel. (*Fils de l'amertume*, p. 39)

Les personnages évoquent les souvenirs de leur maison avec aisance, en donnant des détails précis, comme si l'image était sous leurs yeux :

Personnage	Espace mémorisé	Valeur de l'espace
Joseph, <i>L'avenir oublié</i> , (p. 9)	<i>Il a reconnu son lit. Il est allé vers le buffet, a sorti une bouteille d'Araq</i>	Le souvenir de l'espace est lié au plaisir du personnage ; la boisson (<i>bouteille d'Araq</i>)
Le père, <i>Mémoires à la dérive</i> , (p. 23)	<i>On habitait la ferme Gaussi, dans un gourbi à côté de l'étable. Et tu es né dans leur maison, pendant que ta mère faisait le ménage ? tu es tombé du ventre de ta mère alors qu'elle était debout, en train de faire la vaisselle.</i>	Le personnage évoque l'espace où est né son fils. Il ajoute les détails sur les tâches effectuées par la mère lors de la naissance du bébé.
Farid, <i>Fils de l'amertume</i> , (p. 39)	<i>j'ai grandi dans la cité des deux mille cent quarante-quatre logements, bâtiment de six cent cinquante-quatre appartements, escalier E, troisième étage, numéro 147, dans une pièce séparée de l'appartement de mon oncle maternel</i>	Farid évoque le souvenir de l'appartement dans lequel il vivait.

Les trois personnages se souviennent de l'appartement où ils sont nés ou vécus dans le passé. Ricœur explique ainsi ce détail :

Les lieux habités sont par excellence mémorables. La mémoire déclarative se plaît à les évoquer et à les raconter, tant le souvenir leur est attaché. Quant à nos déplacements, les lieux successivement parcourus servent de « *reminders*²⁸⁴ » aux épisodes qui s'y sont déroulés. Ce sont eux qui après coup nous paraissent hospitaliers ou inhospitaliers et en un mot habitables²⁸⁵.

Les souvenirs d'avoir habité dans telle maison ou quartier ou cité, sont particulièrement éloquents et précieux, ils tissent à la fois une mémoire intime et une mémoire partagée entre les proches : dans ces souvenirs types, l'espace corporel est immédiatement relié à l'espace environnemental.

²⁸⁴ *Reminders* : mot anglais qui signifie « des rappels ».

²⁸⁵ RICOEUR, P. op. cit., p. 55

Dans *L'avenir oublié*, il existe un autre lieu qui est évoqué : c'est le pays, Jérusalem :

La mère : [...] Jérusalem, la ville, dans notre mémoire ancestrale, était à jamais vivante en nous : de génération en génération, nos pères dans leurs exils, dans l'obsession de l'amour, dans les déchirures de l'attente, nous en répétaient le nom béni. L'an prochain à Jérusalem, l'an prochain à Jérusalem... (*L'avenir oublié*, p. 13)

Le personnage semble très attaché à son pays, et craint que son fils ne le soit plus après son état amnésique :

La mère : ... Toi qui te souviens de tout, tu dis déjà que tu ne te sens pas prêt à venir vivre ici ? Alors à lui qui oublie tout, comment lui expliquer qu'il doit vivre ici ? (*L'avenir oublié*, p. 15)

La mère insiste sur la gravité de l'oubli de son fils, et craint qu'il choisisse de quitter le pays. L'oubli devient cependant une cause de l'exil. Les personnages tiennent à leur pays auquel ils lient leur identité de groupe : « L'attachement au sol, l'attachement au pays [...] tel paraît bien être le mobile essentiel, qui explique qu'ils ne veulent pas quitter le petit coin où ils ont pris racine, où leur famille vit depuis un temps qui leur paraît indéfini²⁸⁶ ».

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 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. Nous avons déjà vu, dans *L'avenir oublié*, page 16, que le personnage Joseph est interrogé sur l'histoire de la deuxième guerre mondiale pour prouver qu'il va bien. Joseph se sert lui aussi de l'histoire des Juifs :

Joseph : Je connais tout de la Shoah, j'aime l'histoire du peuple juif et je voudrai le prouver aux yeux de l'humanité... (*L'avenir oublié*, p. 17)

Ainsi l'Histoire apprise à l'école, remémorée devant la famille, sert de preuve de la bonne santé morale du personnage. Ce dernier ne souffre pas d'une amnésie définitive, mais comme l'explique son oncle : « Je crois que ton fils a la mémoire surchargée. Alors il oublie pour se libérer l'esprit, pour se soulager... C'est humain. » (*L'avenir oublié*, p. 16)

Son deuxième oncle, confirme de sa part que Joseph n'est pas amnésique en se basant lui aussi sur l'actualité historique de Jérusalem :

²⁸⁶ HALBWACHS, M. op. cit., p. 65

Joseph : ... Un rêve qui a fini par légitimer la torture, légaliser l'usurpation... qui vous a menés à régner dans l'illégalité des droits...A l'origine, le rêve était biblique. Aujourd'hui, il est diabolique. (*L'avenir oublié*, p. 23)

Le personnage a prouvé qu'il n'a pas oublié l'histoire. Joseph ne manifeste aucun trouble d'amnésie, il évoque aisément les faits historiques. Sa mémoire semble en très bon état. En plus de l'évocation facile de l'histoire, il se trace un avenir radieux :

Joseph : Je connais tout de la Shoah, j'aime l'histoire du peuple juif et je voudrai le prouver aux yeux de l'humanité. Non pas en construisant des monuments funéraires sur des collines, mais en devenant moi-même un monument d'anti-racisme et de dialogue, en monument d'humanité, de tolérance et d'intelligence, un monument exemplaire de beauté et d'espoir au nom de tous les gazés, les brûlés, les déportés du monde qu'ils soient Juifs ou non. (*L'avenir oublié*, p. 17)

Par contre, l'auteur dans *Mémoires à la dérive*, n'arrive pas à donner une explication logique à la défaillance de sa mémoire, puisqu'il ignore ce qu'il a oublié :

L'auteur : C'est vous qui m'accusez d'avoir oublié. Je ne sais pas ce que j'ai oublié. Alors de quoi voulez-vous que je me souviene ? (*Mémoires à la dérive*, p.8)

En revanche, il préfère oublier : « Moi, je préfère oublier. Il y a des mémoires difficiles à assumer... » (*Mémoires à la dérive*, p. 8), déclare-t-il aux acteurs.

Nous retrouvons le même discours chez Farid dans *Les Fils de l'amertume* qui ne sait pas non plus ce qu'il a oublié :

Farid : C'est vous qui m'accusez d'avoir oublié. Je ne sais pas ce que j'ai oublié. Alors vous voulez que je me rappelle quoi ? (*Les Fils de l'amertume*, p. 46)

Lui aussi préfère recourir à l'oubli : « Moi je préfère oublier » (*Les Fils de l'amertume*, p. 48)

Les personnages choisissent d'oublier pour ne pas avoir à supporter le poids d'une mémoire difficile. Celle de l'auteur dans *Mémoires à la dérive*, est liée à l'exil et à la difficulté de l'existence :

L'auteur : J'oublie la gravité de la vie, au profit d'une légèreté pour exister... (*Mémoires à la dérive*, p. 8)

Le recours à l'Histoire, comme moyen de remémoration, se fait d'une autre manière. Puisque c'est au père (représenté par l'acteur 1) qui doit relater les faits historiques et non l'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 priver. (*Mémoires à la dérive*, p. 27)

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 aidera l'auteur 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. (*Mémoires à la dérive*, p. 29)

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 :

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 mensonges. (*Mémoires à la dérive*, p. 31)

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.

Tout comme Joseph, Farid sera, lui aussi interrogé sur l'Histoire :

Farid : C'est quoi coloniser ?

Âmmi Salah : Coloniser veut dire que la France était chez nous... et ce n'était pas bien pour nous. Je me suis battu pour ça.

[...] 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 martyrs. Tu n'en oublies pas un ou deux, c'est un million et demi de martyrs que tu oublies. Et ça c'est grave. (*Les fils de l'amertume*, p.47)

L'Histoire dans le cas de Farid n'est pas un remède. Ce passé glorieux pour certains, est pour lui un mensonge :

Farid : [...] Au nom d'une mémoire faites de martyrs, morts pour une indépendance de corrompus. Moi je n'en veux pas. (*Les fils de l'amertume*, p. 47)

C'est pourquoi il choisit l'oubli pour refaire sa vie, pour retrouver son honneur en intégrant le groupe terroriste sous la protection de l'émir Djilali.

2.2. Mémoire et quête identitaire

La fragilité de la mémoire des personnages, et surtout celle de Farid, est due à la fragilité de l'identité. Selon la théorie de Locke, la mémoire est érigée en critère identitaire. Le problème, c'est la mobilisation de la mémoire au service de la quête, de la requête, de la revendication d'identité. Cette dernière est fragile à cause de la réponse à la question « qui suis-je ? », question souvent posée par les personnages et à laquelle on répond par un « quoi » : voilà ce que nous sommes, ainsi et pas autrement. Les personnages se décrivent, alors, comme colonisés ou martyrs. Ce sont ces faits historiques qui contribuent à l'identité collective.

Insatisfait de la vie qu'il a menée, Farid trouve dans le personnage de Djilali un espace d'enseignement religieux. Nous avons déjà étudié l'impact de ce personnage et du discours religieux sur Farid.

Djilali (à Farid, prêt à faire le serment) : Tu ne connais de frères que dans la foi. Le coran est ta seule mémoire. Dieu est ton unique origine. (*Les fils de l'amertume*, p. 53)

Dans ce cas, nous parlons d'abus de mémoire, ou de mémoire manipulée. Le personnage Djilali profite de la fragilité de Farid pour lui inculquer une autre mémoire, qui serait aussi la base de son identité. Il y a un croisement entre la problématique de la mémoire et celle de l'identité. Farid accepte la mémoire enseignée par Djilali parce qu'elle relève de son espace-temps. La première, enseignée par l'ancêtre et Âmmi Salah lui paraît éloignée dans le temps. En effet, ce personnage est né après l'indépendance, il n'a pas connu ou vécu la guerre de libération. C'est ce rapport difficile au temps qui constitue, selon Ricœur, la première cause de la fragilité de l'identité. Il existe une autre cause de fragilité identitaire que l'on retrouve chez Farid, c'est « La confrontation avec autrui, ressentie comme une menace. C'est un fait que l'autre, parce que autre, vient à être perçu comme un danger pour l'identité propre, celle du nous comme celle du moi²⁸⁷. » Or l'autre

²⁸⁷RICOEUR, P. op. cit., p. 99

dont il est question dans ce texte, n'est que le journaliste qui s'exprime librement, un personnage nommé Youcef, et celui qui gouverne le pays. Il n'est pas étranger, mais il a une idéologie différente de celle de Djilali (le maître) et de Farid (le disciple) :

Djilali : [...] nos ennemis ne sont pas que les Juifs et les Chrétiens. Ce sont nos chefs, ce sont ceux qui gouvernent la nation arabe. Parce qu'ils ont perdu la foi en Dieu et croient au micro-ordinateur... (*Les fils de l'amertume*, p. 52)

Pour que l'enseignement atteigne son objectif, le personnage recourt aux versets du Coran, qu'il récite puis explique. Il s'adresse aux disciples par une expression de rapprochement : « Chers frères croyants » (*Les fils de l'amertume*, p. 51). Ainsi la mémorisation est facile pour ceux qui l'écoutent. Elle intervient dans la manipulation de la mémoire, en conséquence, celle de l'identité, un autre facteur. Il s'agit du phénomène de l'idéologie. Ricœur tente d'expliquer la complexité du processus, il a distingué trois niveaux opératoires de ce phénomène, en fonction des effets qu'il exerce sur la compréhension du monde humain de l'action. « Ces effets sont successivement de distorsion de la réalité, de légitimation du système de pouvoir, d'intégration du monde commun par le moyen de systèmes symboliques immanents à l'action²⁸⁸. »

Il y a un écart entre la réalité vécue par le personnage Djilali et l'actualité vécue par les autres personnages. Le personnage appelle au retour à l'islam, retour aux temps passés, où vivaient les prophètes. Il se prend lui-même pour un prophète venu éclairer les « mécréants » et les combattre. Farid, le jeune délinquant, adopte une vision d'un monde où deux pouvoirs sont en opposition, d'un côté, celui des politiciens, des gouvernants, « les mécréants » qui devraient disparaître, de l'autre côté, celui décrit par l'émir Djilali et qui tire sa force et tient sa légitimité de Dieu. Le jeune personnage n'a pas d'autre mémoire et ne croit qu'en un seul pouvoir. « Ce que l'idéologie vise en effet à légitimer, c'est l'autorité de l'ordre ou du pouvoir – ordre au sens du rapport organique entre tout et partie, pouvoir au sens du rapport hiérarchique entre gouvernants et gouvernés²⁸⁹. » Le seul et unique pouvoir réclamé par l'émir est celui de Dieu. Pour appuyer son idéologie, l'émir choisit les bons arguments, qui relèvent de la mémoire collective des musulmans, le Coran.

L'émir, dans son enseignement, suit le modèle classique, celui de la récitation de la leçon apprise par cœur. La leçon que doit apprendre Farid est tenue pour un texte faisant autorité, puisqu'il s'agit d'autorité et de pouvoir :

²⁸⁸Ibid., p. 100

²⁸⁹ RICOEUR, op. cit., p., 101.

Djilali : Le vrai pouvoir est celui qui répond à Dieu par la soumission et aux hommes par la vérité.

Djilali : Le pouvoir doit passer d'un croyant à l'autre dans la sérénité de l'apprentissage et dans la soumission à Dieu.

[...] **Djilali :** Les pouvoirs qui naissent dans le mépris de la religion doivent disparaître. (*Les fils de l'amertume*, p. 53)

Le personnage insiste sur le mot « pouvoir » qui revient sept fois dans ses répliques. Ce sont là les moyens employés pour faciliter la mémorisation, pour fixer des savoirs et des savoir-faire. Reste un autre facteur, celui des critères de réussite de l'enseignement. L'apprentissage semble être acquis, puisque Farid répète après chaque réplique l'expression : « Cela est vrai, Dieu est puissant » (p. 53) Cette phrase permet d'abord de vérifier si l'élève est concentré et s'il a aussi retenu la leçon. C'est le maître aussi qui organise récompense et punition. Farid sera récompensé par une mort heureuse :

Djilali : Si tu as peur, la mort sera victorieuse. La mort ne doit pas te faire peur. Elle est un appel de Dieu, et celui qui est appelé par Dieu est un homme heureux. (*Les fils de l'amertume*, p. 54)

L'examen que devrait passer Farid, s'agit d'obéissance à d'autres personnages et à Dieu :

Djilali : Dans les jours qui suivent, on va te confier une opération. C'est Djamel que tu connais bien qui sera ton contact. Il jouit de l'estime et de la confiance du groupe armé. Il est chargé de la mise en place matérielle des opérations. Tu lui dois obéissance aussi. (*Les fils de l'amertume*, p. 54)

Le personnage Farid prouvera à la fin du texte que la mémorisation a bien réussi, et que l'effectuation de ce qu'il a appris est encore plus facile, puisqu'il « s'approche de Youcef et tire un coup de feu » (p. 62) sans hésitation, avec aisance. Avec cette nouvelle mémoire, Farid a acquis une nouvelle identité, celle de Djihadiste, de terroriste.

Qu'ils soient écrits en arabe ou en français, les textes de Benaïssa ont pour projet de rendre compte de la situation en Algérie. Ses pièces fonctionnent comme des interrogations. Elles interrogent le lecteur\ spectateur sur sa propre situation, sans pour autant donner de réponses claires. Ainsi, il sera plus facile pour lui de s'impliquer et de se sentir concerné par ce qui se déroule sur la scène.

2.3. La distorsion du langage

De tous les éléments qui concourent à la réalisation d'une œuvre théâtrale, les distorsions subies par le langage sont les plus spectaculaires. Cela est dû au fait que le

langage est la catégorie dramaturgique la plus tangible. Grâce au langage on touche à la matière même du théâtre.

On conçoit aisément que tout langage dramatique peut se définir par l'importance plus ou moins grande qu'il accorde à ces accidents du langage. [...] Sans doute paraît-il paradoxal, au premier abord, que ces éléments soient utilisés, puisque le texte a d'abord été écrit, c'est-à-dire corrigé, nettoyé, dirait Corneille ; leur emploi ne peut-être que calculé : l'accident de langage devient effet de style. Le problème est de savoir comment et pourquoi²⁹⁰.

Les textes de Benaïssa, nous l'avons remarqué, mettent en scène des personnages qui se basent plus sur la parole que l'action. La parole est l'élément le plus important dans le théâtre de Benaïssa. D'où le recours au récit. Mais il est des fois où le langage subit une désarticulation qui atteint l'axe de la communication et celui de la représentation. Le premier axe concerne l'aspect social et aborde le langage comme canal de la communication reliant les individus entre eux. Le deuxième axe voit dans le langage une grille de lecture du réel, une capacité à soumettre la réalité à un déchiffrement, à lui procurer un sens. Or «la fonction traditionnelle du langage est précisément de rendre compte de l'univers (théâtral) et de l'intériorité des personnages²⁹¹. » Puisqu'il est utilisé comme véhicule du spectacle, le langage est donc transparent par rapport aux personnages dont il exprime l'intimité. Le théâtre de Benaïssa rompt avec cette conception d'un langage en correspondance avec la réalité interne et externe. Il passe de langage transparent à un langage trouble qui obscurcit toute communication.

Sur l'axe de la représentation, le signifiant se détache du signifié et s'offre à toutes les manipulations : jeux de mots, répétitions, néologisme...etc.

Détachée de la pensée, la parole ne donne accès qu'à son propre bric-à-brac, où les mots s'annulent les uns les autres ou se mettent à désigner des objets différents, à moins qu'il ne suffise d'un seul vocable pour nommer toutes les choses à la fois²⁹²

L'épisode de l'enseignement des enfants, Youcef et Farid, dans *Les fils de l'amertume*, illustre bien le cas où les mots désignent quelque chose de très différent :

Dis : O vous les infidèles,

²⁹⁰ LARTHOMAS, P. *Le langage dramatique*, PUF. 1980, p. 219

²⁹¹ SURER, P. *Le théâtre français contemporain*, p. 422

²⁹² ABIRACHED, R. *La crise du personnage*, op., cit., p. 402

Je n'adore pas ce que vous adorez,
Et vous n'êtes pas disposés à adorer ce que j'adore,
Et je ne suis pas disposé à adorer ce vous avez adoré,
Et vous n'êtes pas disposés à adorer ce que j'ai adoré,
A vous votre religion et à moi la mienne.
Dieu dit la vérité. (*Les fils de l'amertume*, p. 31 et p. 54)

Le verset coranique, « Le dit » appris à Youcef par le cheikh enseigne l'unicité de Dieu et la véracité des dires du prophète Mahomet. Alors qu'il signifie pour l'émir Djilali qui l'apprend à Farid, l'intolérance et devient une excuse à la chasse à l'homme, Farid devient donc un terroriste. Le sens qu'a donné l'imam à Farid engendre des conséquences funestes, tout à fait l'opposé de celui donné par le cheikh. Les mots, dérivés de leur sens premier, se trouvent à l'origine du tragique dans ce texte.

La répétition du verset dans le texte est elle-même représentative. Le second verset repris par Farid le terroriste a une fonction d'annulation de la première citation. S'agissant du même texte, extrait du même livre (le Coran), l'on s'attend à ce qu'il véhicule le même sens. Or, les personnages lui donnent deux sens tout à fait opposés, ce qui conduit à deux actes opposés eux aussi. Youcef prône la tolérance et la démocratie, alors que Farid agit en intolérant et assassin.

Un autre personnage du texte explique l'importance du langage et son influence sur les actes des personnages :

L'ancêtre : Où est le temps des serments pour la paix
Et des allégeances pour la fraternité ?
Les charognards lâchent leurs ailes pour les courses folles,
Allument le feu des nattes
Pour des prières spectaculaires,
Psalmodient le mensonge,
Raniment les foyers des clandestinités millénaires... (*Les fils de l'amertume*,
p. 55)

L'ancêtre démontre bien l'impact de la parole sur les actes des personnages. Son discours poétique est fait de mots forts qui, appelant au contraire, s'annulent automatiquement. Il regrette l'absence des « serments » que l'on fait pour propager la paix, ces derniers deviennent plutôt des promesses à la violence et à l'intolérance. « Les prières » qui sont en réalité des adresses à Dieu, deviennent par contre des mensonges que l'on récite et qui conduisent à des actes qui relèvent de périodes d'un passé très lointain, où régnaient la barbarie et le chaos.

Le texte *Les fils de l'amertume* commence par montrer l'importance du langage dans l'acte de communication. Il permet non seulement de tisser des liens mais aussi à exprimer la peine et à dénoncer le mal :

L'ancêtre : Libérez les mots qui en ces temps obscurs s'égrènent comme un chapelet sans que l'on sache quel dieu ils disent.
Levez la voix pour dire simplement la peine.
[...] Femmes soyez laitières de vos mots.
Hommes soyez généreux de vos dires.
[...] Alors, essayez de ne pas vous perdre et dites. (*Les fils de l'amertume*, p. 11)

Pour le personnage, l'acte de parole est primordial. Il s'inscrit dans l'urgence au point où tout le monde, homme et femmes doivent parler pour dire la douleur. Il encourage même les acteurs à aider à la parole :

L'ancêtre : (à Youcef) : Dis pour que cela soit entendu.
Et vous, acteurs et musiciens, funambules du malheur,
Aidez-le à raconter son histoire... (*Les fils de l'amertume*, p. 11)

Mais il est des fois où les mots n'expriment plus les sentiments et pensées des personnages :

Narrateur 1 : La parole m'échappe, telles des gouttes d'eau qui creusent la pierre. Mais celui qui a été élevé face aux montagnes, forgé d'abîmes, ne connaît pas la valeur des lettres... (*Les fils de l'amertume*, p. 63)

Les mots lâchent le narrateur, ils sont comme vidés de leur sens, ils ont perdu de leur valeur et de leur importance comme le dit l'ancêtre :

L'ancêtre : Youcef est mort... et il est trop tard pour dire et pour parler après les morts qui se sont tus. C'est tisser le dire en lincol. C'est enterrer les vertus du dialogue.... Alors qu'on se taise ! Le silence n'est jamais une honte quand il se retire face à la lumière... (*Les fils de l'amertume*, p. 63)

Les mots perdent leur valeur après la mort de Youcef. Le langage servait à raisonner et à rendre compte de la réalité des choses, à dire la différence entre le bien et le mal, entre la vérité et le mensonge. Après le choix des personnages et l'assassinat de Youcef, le langage n'a plus d'utilité. Il ne peut mener qu'à un dialogue de sourds. S'impose alors le silence. Ce dernier interrompt toute communication, toute possibilité de dialogue.

Dans *L'avenir oublié*, le langage obscur pour Joseph empêche, lui aussi, la communication avec sa mère :

Joseph : Je ne comprends pas je te dis. C'est comme si tu parlais une langue étrangère...

La mère : Bien sûr que ma langue est étrangère, même si je parle toutes les autres... Ce n'est pas ma langue qu'ils ne comprennent pas, c'est la douleur qu'elle dit. (*L'avenir oublié*, p. 8)

Dans cette situation tragique, les paroles se vident de leur contenu, elles ne peuvent plus dire ce que ressent le personnage. Au comble du processus, le langage vidé de sens pousse Joseph à l'isolement :

Joseph : Si, laisse-moi... J'ai envie... J'ai ma tête qui bourdonne... J'ai envie de silence. [...] J'ai envie de silence... par tous mes sens. (*L'avenir oublié*, p. 8)

Le personnage ne complète pas ses phrases, comme si les mots l'abandonnent, il ne veut plus parler, il insiste sur une seule chose, l'envie de retrouver le silence.

La communication devient aussi impossible quand le personnage ne sait plus ce qu'il a à dire. C'est le cas du personnage auteur dans *Mémoires à la dérive*. Amnésique, l'auteur n'arrive plus à écrire un mot :

L'acteur 1 : Alors, pourquoi veux-tu t'arrêter d'écrire ?

L'auteur : Je suis perdu, les mots ne m'obéissent plus, je suis verbalisé par mes muses, elles veulent une mémoire... Comment porter dignement ce malheur jusqu'à le dire ? J'ai honte d'être face à un public, parce que je ne peux continuer à mentir. (*L'avenir oublié*, p. 17)

La crise qui ronge le langage affecte l'axe social de communication. Le dialogue, ancienne pierre angulaire du théâtre, se transforme en monologue juxtaposés, en dialogues forcés ou de sourd.

Les monologues, fréquents dans le théâtre contemporain, sont bien différents du monologue classique, dans lequel le héros, même s'il ne voit pas clair dans son cœur, analyse les différents éléments de la situation qui s'offre à lui [...] Les dramaturges au milieu du XX^e siècle [...] donnent au monologue une fonction nouvelle, celle de symboliser une double impossibilité du héros, se saisir lui-même et communiquer avec son semblable.²⁹³

Le personnage masculin d'*Un homme ordinaire pour quatre femmes particulières* en est un bon exemple. En effet, l'homme ne parle de ses peurs et de ses pensées profondes qu'au cadavre de sa mère, posé dans un cercueil en verre :

L'homme : (parlant à sa mère) : Tu vois, maman, comment elles jouent à avoir peur ? Elles savent que j'ai peur quand elles ont peur [...] Elles sont victimes par définition et honnêtes de naissance ! Et tu finis par ne plus avoir le droit de parler car elles occupent tout le temps de parole... alors, je me

293 HUBERT, Marie-Claude, *Le théâtre*, op., cit., p. 160

tais ! Et quand j'ai envie de parler, je vais au bistrot, je bois, je cause... (*Un homme ordinaire pour quatre femmes particulières*, p. 25)

L'acte de parole étant impossible avec sa femme, vivante, l'homme s'adresse, et dans un long monologue, à sa mère, morte.

Nadia, le personnage de *Marianne et le marabout* exprime, elle aussi, dans un long monologue l'impossibilité de communiquer avec son père :

Nadia : [...] Comment le dire à mon père ? Il ne me croira pas, d'ailleurs, il ne me croit jamais. Même s'il voyait ça à la télévision, il ne le croirait pas... (*Marianne et le marabout*, p. 9)

Le personnage se sent délaissé, abandonné par l'autre :

Nadia : Je veux bien dire merci à qui veut l'entendre, à une condition : qu'il écoute une seconde ce que j'ai à dire. Personne ne croit ce que je dis. (*Marianne et le marabout*, p. 30)

L'impossibilité de dialoguer avec l'autre pousse les personnages à s'enfoncer de plus en plus dans la solitude et l'isolement.

C'est le cas des personnages de *L'avenir oublié*. Antoine-Nasser qui tentait de faire raisonner sa famille, et leur parlait de l'inutilité de la guerre se retire à la fin du texte à cause de son échec :

Antoine-Nasser : [...] Refaire les mots, changer la langue, débusquer la syntaxe de guerre pour une grammaire de paix, et dire aux analphabètes la perte des lettres. Etre au pied de la lettre, trahi par elle parce qu'elle ne dit pas « je sais, je me tais ». Je range ma révolte parmi mes livres d'enfants et je raille les combats légendaires au nom de la légende, souvent contre la paix. Comment se dire autrement ? (*L'avenir oublié*, p.)

Le langage n'atteint plus son objectif, les personnages ne sont plus écoutés, perdus, déçus, ils choisissent de se retirer en solitaires pour retrouver la paix en eux.

Dans *Le conseil de discipline*, il est aussi question d'un problème de communication. Réunis pour trouver une solution au problème des deux élèves, les enseignants n'arrivent plus à se mettre d'accord. Le proviseur se trouve depuis le début obligé à les appeler à l'ordre :

Le proviseur : Messieurs, nous vivons des moments graves. On ne peut se permettre de telles plaisanteries. [...] passons aux choses sérieuses. (p. 13)

Le proviseur : [...] L'incident qui a opposé les deux élèves Atmour et Jacomino prend de plus en plus d'ampleur. [...] Nous allons essayer de trouver ensemble une issue pour que cela se passe dans le calme et dans un esprit de pacification.

(Sultanat applaudit. Il se rend compte qu'il est le seul à applaudir)

Sultanat : Je crois que c'est foutu au départ... Personne n'est d'accord avec la pacification. (*Le conseil de discipline*, p.14)

Le mot pacification est polysémique et crée confusion. Le directeur veut trouver une stratégie qui permette au conseil de mener sa tâche avec sérénité. Or, Sultanat situe le mot dans un contexte politique. Signifiant ainsi la pacification entre les Français et les Algériens durant cette période de guerre. Les personnages sortent souvent du sujet de la réunion pour parler de justice et de politique ce qui pousse le proviseur à répéter l'objectif de la réunion :

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... (*Le conseil de discipline*, p.16)

Le proviseur : Monsieur Sultanat, ne sortons pas du problème dont nous avons à débattre, s'il vous plaît. (*Le conseil de discipline*, p. 17)

Le débat se transforme souvent en dispute sur des questions de politique, de nationalité, de religion. Les enseignants donnent l'impression d'oublier le but de leur rencontre, ce qui débouche sur un dialogue de sourds où le proviseur joue le rôle de l'arbitre qui doit à chaque les arrêter :

Le proviseur : Messieurs, messieurs... Evitons tout débordement dans la discussion. (*Le conseil de discipline*, p. 19)

Le proviseur n'est pas l'unique personnage à rappeler l'importance de la réunion :

Mauzer : Ecoutez Sultanat. Si au cours de cette réunion restreinte on n'arrive pas à décider qui entre en premier, qu'est-ce que ce sera le jour du conseil ? (*Le conseil de discipline*, p. 25)

Malgré les différentes remarques et divers rappels à l'ordre, le pré-conseil n'atteint pas son objectif. Les enseignants se séparent tous sans prendre la moindre décision, ce qui laisse perplexe le proviseur :

Le proviseur : [...] Je me demande ce que sera le jour du conseil. (*Le conseil de discipline*, p. 58)

Ce qui devait être considéré comme un dialogue traitant d'un sujet précis (dispute entre les élèves), les enseignants le transforment en une discussion tendue, où l'on oublie le caractère sérieux du sujet et les moqueries et les insultes se succèdent jusqu'à ce qu'à la fin du texte où l'on revient au point du départ.

Touché aussi bien dans sa fonction d'identification du réel que dans sa fonction de communication, le langage dans les textes de Benaïssa ne joue plus le même rôle qu'il jouait dans le théâtre traditionnel. Il ne rend plus compte de l'intériorité des personnages, il n'assure plus un échange cohérent entre les personnages ou entre les personnages et le public. Le langage passe de moyen de communication au théâtre à un objet soumis à toutes les désarticulations.

Par moments, la communication est interrompue ou empêchée à cause du silence qui peut être un choix du personnage pour fuir une situation tragique, tel est le cas de Joseph qui suppliait sa mère de se taire après l'explosion :

Joseph : [...] J'ai envie de silence... [...] J'ai envie de silence... par tous mes sens. (*L'avenir oublié*, p. 8)

En répétant deux fois la phrase, le personnage insiste sur son désir de silence. Ainsi la mère se trouve incapable de jouer son rôle de réconfortant, le silence imposé la plonge dans la non-reconnaissance, puisque son fils refuse son aide.

Les points de suspensions dans le texte de Joseph ont pour rôle de marquer un moment de pause. En présence de ces points dans une réplique, il y a un moment de silence. Sa durée dépend du contexte où il est placé.

Dans *Marianne et le marabout*, le silence s'impose dès les premières scènes :

(En off : une voix de geôlier qui crie « Silence ! Vous, au travail. ») (*Marianne et le marabout*, p. 9)

Le silence est imposé dans ce passage. Le geôlier détient un pouvoir sur Nadia la prisonnière. L'espace est un autre élément qui impose silence, car dans sa cellule, la jeune fille n'a pas à qui parler ce qui la forcera à se taire. Le personnage est doublement relié, d'abord par l'espace dans lequel elle est enfermée puis le geôlier qui l'enferme. Les deux limitent sa liberté de déplacement ainsi que de parole. Après avoir été libérée, la jeune fille rentre dans une autre atmosphère de silence, cette fois, un silence glacial :

(Grand silence. La mère arrête son travail. La cadette est debout, non loin de son père. L'ainée entre accompagnée de Nadia qui revient de prison... Karim suit les deux sœurs. La mère va vers sa fille, la prend dans ses bras et se dirige avec elle vers le père. A hauteur du père, la fille lâche sa mère et se jette aux genoux de son père. Le père reste glacial. La mère prend sa fille et sort, suivie de la cadette. L'ainée va vers son père et le salue froidement puis rejoint sa mère.) (*Marianne et le marabout*, p. 19)

Toute la scène se déroule dans le silence. Du silence imposé par le geôlier, Nadia se retrouve dans un autre imposé par son père. En changeant d'espace, elle ne change pas d'atmosphère. Au contraire, elle devient plus glaciale.

Le père empêche tout acte de parole, en particulier celle qui contredit ses idées. Obsédé par le retour, il n'accepte aucun argument ni explication de la part des membres de sa famille :

Le père : Fais-le taire ou je vais avoir une crise ! (*Marianne et le marabout*, p. 24)

Son fils Karim se sent rejeté, renié dans ce silence. C'est pour cette raison que le plus long acte de parole de ce personnage est adressé au public. Dans ce monologue, il dévoile ses plus profondes pensées, en prenant le spectateur\lecteur comme confident. Il termine son acte de parole accroché aux grilles de la prison, une forte métaphore d'isolement et d'emprisonnement.

Dans *Un homme ordinaire pour quatre femmes particulières*, nous avons le personnage de l'homme qui s'adresse en exprimant librement ses pensées profondes au cadavre de sa mère.

L'homme : [...] Elles sont victimes par définition et honnêtes de naissance ; et nous connards par définition et salauds de naissance ! Et tu finis par ne plus avoir le droit de parler car elles occupent tout le temps de parole... Alors je me tais. (*Un homme ordinaire pour quatre femmes particulières*, p. 25)

Le fait que le personnage s'adresse à un être mort, qui ni ne l'écoute ni ne lui répond annule son acte de parole. C'est comme il n'avait pas parlé. C'est comme s'il ne s'était pas confié et qu'il n'avait pas parlé. La parole adressée à un mort mène vers une parole annulée ou ce qu'on peut appeler la non-parole. Ceci enfonce le personnage dans un vide immense. Pour pouvoir y échapper, il devrait réapprendre à communiquer. Ce n'est qu'ainsi que la communication redevienne possible et utile.

Le silence fonctionne dans ce texte comme une métaphore à un espace fermé. En effet, dans leur silence, les personnages s'enferment dans leur propre univers qu'il est impossible de pénétrer sans invitation venue de sa part. Pour qu'il y ait invitation, il faut qu'il y ait une parole active qui ouvre les portes de la communicabilité.

Il n'y a pas que le langage qui a subi des distorsions, le temps, lui aussi a connu des altérations non négligeables.

2.4. Temporalité détraquée

Le spectacle théâtral fait coexister deux temporalités différentes qui se superposent sans se confondre : le temps de la représentation, durée vécue par le spectateur, et le temps de la fiction.

Il faut considérer que le poème dramatique a deux sortes de durées, dont chacune a son temps propre et convenable. La première est la durée véritable de la représentation. On y consume un temps véritable qui tient l'esprit des auditeurs attentif durant le cours de certains moments, c'est-à-dire depuis que le Théâtre s'ouvre jusqu'à ce qu'il ferme. L'autre durée du Poème dramatique est celle de l'action représentée qui contient tout ce temps qui serait nécessaire pour faire les choses exposées à la connaissance des spectateurs. Or cette durée est principale ; elle dépend toute de l'esprit du Poète ; elle est de son invention²⁹⁴.

Le temps (ou durée) de la représentation peut présenter un caractère exceptionnel. Selon qu'il correspond à un cérémonial festif ou à un simple divertissement, intervenant ponctuellement dans le cours de la journée, le temps de la représentation est extrêmement variable. Il peut s'étirer sur des journées entières ou se limiter à quelques moments fugitifs. Le temps de la représentation constitue un ici \ maintenant caractérisé par la présence des spectateurs.

Le temps dramatique désigne quant à lui la durée des événements représentés.

Cette durée est double ; elle recouvre à la fois une épaisseur temporelle et une chronologie. Le temps représenté s'écoule sur un certain rythme. Celui-ci s'établit selon un tempo idéal, variable en fonction des différents moments de l'action. [...] toute action implique un début, un milieu et une fin, c'est-à-dire une chronologie. Ceux-ci peuvent s'étendre sur une large période [...] L'action peut au contraire être resserrée dans le temps²⁹⁵.

Le temps dramatique joue de ces durées. Le temps fictionnel dure plus longtemps que celui de la représentation. Le théâtre classique s'est efforcé de faire coïncider le temps représenté et celui de la représentation, la réalité scénique et la réalité dramatique. Par souci de vraisemblance, les auteurs enferment leur action dans une durée presque abstraite, qui essaie de ne pas être plus longue que celle de la représentation. La dramaturgie contemporaine en revanche joue volontiers de l'émiettement temporel. On constate aussi l'introduction de procédés connus du roman, comme le retour en arrière et l'anticipation. Les dramaturges contemporains se servent aussi de procédés déjà utilisés par leurs

²⁹⁴ L'ABBE D'AUBIGNAC, cité par DUCHÂTEL, E. *Analyse littéraire de l'œuvre dramatique*, Armand Colin, 1998, p. 57

²⁹⁵ DUCHÂTEL, É. op., cit., p. 59

prédécesseurs, tels que l'accélération et le ralentissement, mais en les exagérant, en faisant voler en éclats la vraisemblance. Ce qui caractérise aussi l'écriture dramatique contemporaine c'est la vision même du temps qui est profondément altérée. Elle reflète le désarroi des personnages et leur perte dans un monde qui ne leur satisfait plus.

L'écrivain Slimane Benaïssa fragmente le temps dramatique, en délaissant la chronologie classique, les temps se superposent plongeant alors le personnage ainsi que le spectateur dans des univers irréalistes.

L'avenir oublié, est une phrase qui exprime un réel dérèglement chronologique. La mesure du temps est complètement dérégulée, voire impossible. Le titre du texte renvoie à deux chronologies différentes qui s'inscrivent chacune dans un laps de temps différent lui aussi. Un « avenir » qui ne s'est pas encore déroulé dans le temps et l'adjectif « oublié » qui renvoie par contre à quelque chose qui s'est déjà déroulé dans le passé. Le titre donne l'impression d'un emprisonnement dans une dimension temporelle, située entre un présent et un passé tout en oubliant le futur. Il n'existe pas dans le texte de marqueurs de temps, tel une pendule ou des dates, mais les événements racontés ou vécus suffisent à situer les actions dans la temporalité.

Le texte met en scène les conflits entre deux familles ; l'une juive, l'autre arabe musulmane chrétienne. Leurs dialogues n'évoquent que des événements passés. Parlant de la guerre entre les Israéliens et les musulmans. Les personnages remontent jusqu'à la Bible pour justifier cette guerre :

Yahou : Tout est contenu dans les versets de la Bible, depuis la Création jusqu'à la fin des temps. Le commencement est la fin de toute chose...
(*Avenir oublié*, p. 19)

Mais aucun d'eux ne parle d'un avenir certain ou différent du présent. L'enfermement dans cette dimension temporelle empêche les personnages à penser à autre chose qu'à leur passé et à leur présent. Leur présent d'explique en rapport avec leur passé : « depuis la Création jusqu'à la fin des temps ». Les personnages vivent dans une prison virtuelle, où la leur d'espoir est absente, où l'on donne l'impression que le temps s'est arrêté :

Isac : Tu peux me réciter tout ce que tu veux. Mais moi, je ne trouve pas normal de s'abstenir de tout travail pour se consacrer uniquement à la prière et à faire des gosses ! (*Le conseil de discipline*, p. 19)

Les temps verbaux employés dans le texte marquent aussi cet enfermement. Nous trouvons plus du « présent de l'indicatif » employé dans le dialogue et « l'imparfait »

employé dans le récit des souvenirs passés. Rares sont les verbes au futur simple, s'il est employé c'est pour exprimer non une certitude mais un doute :

Yahou (en colère) : L'arrivée en Terre Promise n'est pas la fin du voyage. La fin du voyage, c'est la venue du Messie... c'est lui qui nous dira si l'Etat d'Israël est né d'une décision d'Adonai... ou d'une improvisation humaine. A ce moment-là, on verra qui demandera des comptes à l'autre. (*Le conseil de discipline*, p. 20)

Les personnages se retrouvent dans un cercle vicieux, leur vie se limite entre le début de la guerre contre les musulmans et l'attente de l'arrivée du Messie. Le verbe « dire » au futur simple est accompagné d'une marque de condition « si », ce qui exprime l'incertitude des personnages quant aux actions accomplies.

La deuxième partie de la pièce, concerne la famille islamo-chrétienne israélienne. Contrairement à la première, cette partie contient deux dates :

La mère : Ma mère m'a jetée au monde en 1947 [...] Mon mari a été tué en 1967, me laissant enceinte de Antoine-Nasser. (*Le conseil de discipline*, p. 29)

Ce sont des dates d'une naissance et d'une mort. La naissance de la mère et la mort de son mari. Le fils Antoine-Nasser raconte sa vie avant sa naissance :

Antoine-Nasser : J'étais dans le ventre de ma mère en 1967...c'est pour ça que je connais la scène par cœur. Chaque fois que ma mère avait peur, son ventre devenait transparent. J'entendais tout, je voyais tout... Quand elle était tranquille, alors je dormais... En neuf mois, j'ai très peu dormi. (*Le conseil de discipline*, p. 29)

Les dates ont des fonctions symboliques. Elles représentent des événements tragiques pour les personnages. Le choix de l'expression « ma mère m'a jetée au monde... » suppose une naissance ou une vie difficile de la mère. La deuxième date est aussi pénible pour ce personnage car elle y perd son mari. Cette même date du décès est aussi représentative de peur et d'angoisse au personnage Antoine –Nasser. Les dates ne servent plus à situer un événement dans un laps de temps, mais à représenter l'état d'âmes des personnages. Leur vie se limite entre une naissance dans la peur et la mort.

Dans un autre texte, le temps vécu des personnages est détruit par l'oubli. Le personnage auteur de *Mémoires à la dérive* est dépossédé de son passé :

L'auteur : Certain ! J'ai tout oublié.
[...] **L'acteur 2** : Il n'a plus de mémoire, il est irrécupérable. (*Mémoires à la dérive*, p. 7)

Le dérèglement du temps est causé, dans ce texte par l'oubli. Dans l'adverbe « tout » se réunissent le passé et le présent que le personnage a oubliés. Le personnage fouille dans sa mémoire des éléments qui l'aident à retrouver le souvenir de son passé et poursuivre son présent. Mais en vain. Il va se faire aider par ses amis, acteurs et psychanalystes. Benaïssa utilise la situation de la cure psychanalytique pour permettre l'intrusion du passé dans le présent. Lors de ces séances, le père de l'auteur, mort pendant la guerre de libération, fera irruption :

L'acteur 1 : Votre père va vous répondre, parlez-lui.

Le père : Fils, tu es en absence de mémoire... J'espère ne pas être en absence d'Histoire. (*Mémoires à la dérive*, p. 22)

L'irruption d'un personnage du monde des morts est un indice de perdition car le personnage se trouve pris entre un passé qu'il ignorait jusqu'à l'arrivée de son père et un présent fait de douleur. Le personnage du père qui représente le passé du personnage-auteur a également un lien avec l'acteur 1. Les deux personnages se connaissaient dans le passé :

L'auteur : Tu as réellement connu cet homme ?

Le père : Oui ! Cet homme, je l'ai connu. J'ai été blessé à Marengo et j'ai été ramené au poste de Blida, où il était. Cela s'est passé en décembre 1960. Il m'a interrogé, mais il a refusé de me torturer. (*Mémoires à la dérive*, p. 43)

Le changement de rôle est un autre moyen d'introduire le passé. Les acteurs 1 et 2 interprètent les rôles du père et de l'officier français pour permettre au passé de surgir et à l'auteur de recouvrer sa mémoire. Le premier rôle interprété par l'acteur 1 est celui du psychanalyste :

L'acteur 1 : Allonge-toi ! (L'auteur se dirige vers le lit. L'acteur 1 l'asperge du « parfum de sa mère » avant de s'adresser à lui) Si vous me parliez de votre mère (*Mémoires à la dérive*, p. 18)

Le passage du rôle de l'acteur à celui de psychanalyste se fait à travers le changement de la façon de parler au patient. Il le vouvoie comme s'il était réellement un étranger. Cette interprétation maintient toujours les personnages dans le temps présent. C'est uniquement le décor qui va changer.

En revanche, l'interprétation du rôle du père, faite par l'acteur 2, crée une fusion entre le passé de l'auteur et son présent. Comme si les deux périodes se déroulaient en même temps.

Le troisième rôle interprété par l'acteur 1 est celui de l'officier qui devait interroger le père :

(L'acteur 1 revient en officier. Il interroge le père. Le père est en position d'interrogé, l'auteur est spectateur) (*Mémoires à la dérive*, p. 33)

Le dialogue ne se déroule qu'entre L'acteur 1 (l'officier) et l'acteur 2 (le père). L'auteur prend la posture d'un simple spectateur. Cette distanciation, et ces changements de rôle inscrivent la scène dans une seule période, celle du passé du père.

Un troisième personnage est interprété dans cette même scène, c'est celui du colonel. L'interprétation est réalisée par la voix de l'acteur 1 :

(Sonnerie de téléphone. L'acteur 1 décroche. La voix du colonel est celle de l'acteur 1) (*Mémoires à la dérive*, p. 36)

Cette scène est toujours inscrite dans le passé.

Le texte de Benaïssa fonctionne comme une vraie distorsion du temps dramatique. L'écrivain bouleverse complètement la chronologie, ne respecte pas l'ordre des événements. Il agit comme un magicien qui mène le lecteur\ spectateur dans un monde d'illusions. Le tableau suivant va nous permettre de voir plus clairement cette distorsion :

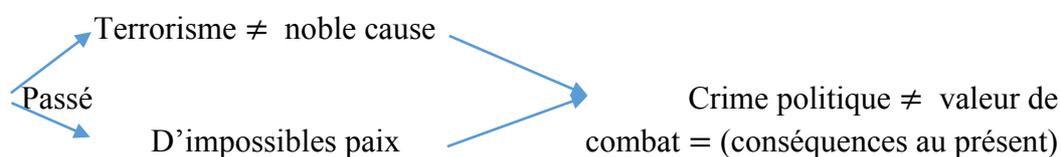
Les scènes	Les personnages et rôles	Le temps
De la scène 1 à la scène 8	L'acteur 1, l'acteur 2 et l'auteur. (à la page 18, L'acteur 1 représente le psychanalyste)	Les scènes s'inscrivent dans le présent.
De la scène 9 à la scène 10	L'acteur 1 (dans le rôle du psychanalyste) L'acteur 2 (dans le rôle du père) Et l'auteur	L'introduction du passé dans le présent par l'apparition du père.
La scène 11	L'acteur 1 (p. 33 dans le rôle de l'officier. p. 36 il interprète un second rôle, celui du colonel en voix off)	Les scènes sont inscrites dans le passé du père qui raconte ses activités et son arrestation lors de la guerre de libération.
La scène 12	L'auteur et le père	Le présent mêlé au passé
La scène 13	L'auteur	Retour au présent et fin du spectacle.

Pour rendre compte de cette spirale temporelle, le dramaturge divise son texte en cinq parties. Chacune d'elle insère les personnages dans un temps différent. Même si les personnages se trouvent tous dans le même espace, ils donnent l'impression d'exister dans des mondes différents. Le lecteur \ spectateur a l'impression d'entrer dans le monde des souvenirs des personnages.

Durant ce processus thérapeutique, l'auteur découvre des vérités amères sur son père et ses activités pendant la guerre :

L'auteur : Mon père, terroriste pour une noble cause ? Il n'y a pas de cause noble qui naisse du terrorisme. Inscire dans nos mémoires le crime politique comme valeur de combat, c'est nous condamner à d'impossibles paix. Mes douleurs ont tissé le temps et si le temps passe, le mal persiste. Ma mémoire est faite du souvenir de mes oublis. (*Mémoires à la dérive*, p. 45)

Le personnage a désormais une autre vision du temps passé et de l'Histoire. Le passé n'apporte rien de réconfortant au personnage. Au contraire, il le déçoit et ne rassure pas du tout son avenir. Le personnage semble avoir fait un voyage inutile dans le temps. A la recherche de sa mémoire il débouche sur une histoire qui ne le satisfait pas. Son discours met en avant des oppositions inscrites dans le passé et qui ont des répercussions sur le présent :



En plus de la distorsion du temps, Benaïssa procède à celle du corps de ses personnages. Comme nous l'avons constaté, les acteurs interprètent des rôles différents, comme l'acteur 2 dans la peau du père et l'acteur 1 dans celui du psychanalyste puis celui de l'officier, s'ajoute à cela l'enregistrement de la voix du colonel. Ici voix et corps tout en appartenant au même acteur, apparaissent dans deux unités séparées et émettent des messages différents. Ces solutions permettent au dramaturge de donner vie au passé sans être obligé de respecter une chronologie fictive.

Les fils de l'amertume représentent une période connue sous le nom de la décennie noire en Algérie. Le dramaturge ne donne pas de dates qui déterminent cette période, mais les actions racontés ou représentés suffisent à la connaître, comme l'annonce Youcef :

Youcef : ... Il y a quinze jours à la mosquée, on a affiché mon nom sur la liste des condamnés à mort, hier j'ai reçu cette confirmation de la menace.
(*Les fils de l'amertume*, p. 11)

Le texte ne respecte pas lui non plus l'ordre chronologique des événements. Car celui-ci s'inscrit dans le présent. Pour comprendre l'origine de ces tueries, le dramaturge se sert de procédés cinématographiques, comme le retour en arrière, ou le flash-back. A la page 19, nous assistons à une scène d'enfance des personnages, dans laquelle nous Rachid imite la voix du cheikh et Youcef redevient enfant :

Youcef : J'avais deux ans, je tétais tranquillement le sein de ma mère, loin des sucettes en plastique et des biberons mal stérilisés... (*Les fils de l'amertume*, p. 20)

Youcef : Et mon père rejoignait Âmmi Salah aux réunions politiques au cours desquelles ils ont organisé le « 8 mai 45 ». [...] Le 8 mai ils ont tellement bien fait les choses... que, le lendemain, ma mère perdait mon lait ! ... 9 mai 1945, je fus mis au couscous sucré... Il me fallait réfléchir à mon destin... heureusement, la guerre allait s'enclencher. (*Les fils de l'amertume*, p. 21)

Deux temps dramatiques sont racontés, celui de l'allaitement, qui se passait tranquillement pour Youcef et sa mère et les événements du 8 mai 1945 qui se sont déroulés pendant la guerre de libération.

En dehors du monologue du personnage, le temps dramatique, celui de la guerre, est présenté par une didascalie : (*Chant patriotique*) (p. 21)

Le lecteur \ spectateur est emporté dans le temps. De l'enfance nous passons aux heures de classe :

Youcef : Nous étions dix heures par jour en classe : cinq heures à l'école française, cinq heures à l'école arabe. On mangeait à la minute, on goûtait à la seconde. (*Les fils de l'amertume*, p. 22)

Cette partie du texte se termine par une didascalie présentant l'indépendance de l'Algérie :

(Chant, ambiance de l'indépendance) (*Les fils de l'amertume*, p. 38)

Dans la deuxième partie du texte est introduit le deuxième personnage central, Farid, le terroriste, dans la période de l'après indépendance :

Narrateur 1 : Cinq jours à peine d'indépendance et un conflit éclate dans l'armée. La première sortie du peuple algérien indépendant était pour hurler « Arrêtez le sang ; sept ans, ça suffit ! » Trois ans après, le 19 juin 1965, les

chairs sont encore au rendez-vous. L'armée prend le pouvoir. Fin juillet, Farid vient au monde. (*Les fils de l'amertume*, p. 39)

Le récit court du narrateur présente une durée de trois ans, qui débute trois jours après l'indépendance jusqu'à la fin juillet 1965, période où Farid est né. S'ensuit un autre récit de la mère qui raconte une ambiance tragique lors d'une fête religieuse :

La mère de Farid : C'est le jour de l'aïd el kebir. Âmmi Salah s'apprête à égorger le mouton. Smaïn, le demi-frère de Farid l'aide à tenir la bête par les pattes. Quand il voit son père mettre le couteau sur la gorge de la bête, il se fige, terrorisé. Le père lâche le mouton à moitié égorgé qui se relève dans une furie extraordinaire, trainant l'enfant dans sa course... (*Les fils de l'amertume*, p. 41)

Le demi-frère de Farid trouva la mort. La journée de l'aïd qui devait être un moment de joie et de rire, se transforma en pleurs et en enterrement.

Contrairement à la première partie du texte qui se caractérise par un retour en arrière, cette dernière suit une certaine chronologie. Mais l'écrivain se sert du procédé de l'accélération qui lui a permis de représenter la vie de son personnage depuis la naissance jusqu'à sa rencontre avec son cousin germain Youcef :

(Farid s'approche de Youcef et tire un coup de feu. Hassina le (Youcef) retient dans sa chute)

Le retour de Youcef sur scène représente le retour au présent de ce personnage qui se croise avec celui de Farid.

2.5. La clôture

La notion de dénouement qui implique la résolution du conflit par un événement nouveau disparaît dans quelques pièces de Benaïssa.

Le texte *L'avenir oublié* se termine par une même question qui revient chez les deux personnages, Joseph et Antoine-Nasser : « Comment se dire autrement ? » Antoine-Nasser clôture le texte avec le récit d'un rêve qu'il a fait la veille du pèlerinage de sa mère :

Antoine-Nasser : La veille du départ de ma mère en pèlerinage, j'ai fait un rêve. J'étais habillé d'un linceul. J'allais vers mon grand-père maternel, mort il y a cinq ans. [...] J'avais froid. J'ai demandé à mes cousins une djellaba. Personne n'a répondu leur silence m'a réveillé.

Si Dieu a donné le Coran à l'ange Gabriel verset par verset, c'est parce que tout le Coran d'un coup l'aurait empêché de voler. Le poids des écritures réfrène souvent l'envol. Quand ce qu'elles nous apportent en compréhension

est aussi aliénation, on n'a pas besoin d'aller chercher les ennemis à l'extérieur : on les trouve déjà en nous-mêmes.
Comment se dire autrement ? (*L'avenir oublié*, p 47)

La tirade d'Antoine-Nasser est faite dans deux temps, la première partie étant au passé, la seconde au présent de l'indicatif. Constatons que le personnage commence par raconter un rêve qu'il a fait la veille du pèlerinage de sa mère. Le lexique employé ne renvoie pas à un rêve agréable. Ses mots font référence à la mort ; « linceul blanc », ce qui signifie que le personnage était mort. Il allait vers son grand-père « mort il y a cinq ans », « froid », « solitude », « silence ». Le rêve du personnage se situe dans la continuité de son réel, il n'apporte pas de changements ou de nouveaux. Puisque dans la vie de tous les jours, il vit dans la guerre. Dans la seconde partie de sa tirade, écrite au présent il essaie de comprendre l'utilité de cette guerre, dont la cause est la mauvaise compréhension des écritures religieuses. La mauvaise interprétation du Coran plonge les individus dans un état d'aliénation. L'ennemi étant donc la personne elle-même et non une personne externe. Joseph, lui s'exprime au présent de l'indicatif :

Joseph : Dieu est grand dans sa simplicité ; il nous parle comme à des enfants pour protéger notre innocence. Et nous, on s'acharne à vouloir être adulte pour le défendre en perdant notre innocence. Parfois, je me dis : « Est-ce vraiment défendre Dieu, ce que nous faisons ? Ou est-ce en désespoir de Dieu que nous nous défendons en son nom ?

Refaire les mots, changer la langue, débusquer la syntaxe de guerre pour une grammaire de paix, et dire aux analphabètes la perte des lettrés. [...] Je range ma révolte parmi mes livres d'enfant et je rallie les combats légendaires au nom de la légende, souvent contre la paix.

Comment se dire autrement ? (*L'avenir oublié*, p.47)

Le personnage s'exprime au présent de l'indicatif. Or ce mode n'apporte pas de certitudes, plutôt des interrogations, des doutes. Lui aussi parle de la perte des lettrés et exprime l'absurdité de la guerre faite au nom de Dieu. Les hommes sont, selon le personnage, poussés par le désespoir et l'ignorance. Contrairement à la tragédie antique où les dieux étaient responsables des actes des héros, l'individu moderne a perdu cette innocence. Il est responsable de cette guerre que le personnage qualifie ironiquement de « *légendaire* ». Cette guerre est en revanche contre et non pour la paix.

Les deux personnages tentaient vainement de changer leur destin. Ce qui fait que leur passé et leur présent se déroulent dans une continuité sans aucun changement. La question finale du texte place leur avenir dans le doute et le désespoir.

Mémoire à la dérive connaît aussi une fin interrogative :

L'auteur (off) : Mon père terroriste pour une noble cause ? Il n'y a pas de cause noble qui naisse du terrorisme inscrire dans nos mémoires le crime politique comme valeur de combat, c'est nous condamner à d'impossibles paix. [...] Qu'est-ce qu'un père ? L'enfant est mort dans le giron de son père... Dans ma croyance, il y a une absence qui handicape ma foi. Je suis égaré par manque de tradition. La seule chose qui m'est acquise c'est l'origine. Parce qu'elle est le ventre de ma mère [...] elle est le premier et le dernier avant e trépas. (*Mémoire à la dérive*, p. 45)

Nous avons vu que l'écrivain, dans ce texte, traite le temps de façon exceptionnelle. Le présent dramatique se superpose au passé. Le retour au présent se fait à la fin du texte avec le retour de l'auteur. Mais dans cette scène finale, il fait parler ce personnage en (voix off), malgré sa présence physique. Ce qui signifie que nous entendons un discours intérieur, les pensées du personnage, son inconscient qui exprime encore sa perdition, son égarement et l'insécurité qu'il vit dans l'absence du père. Le personnage est aussi déçu des réalités découvertes sur son père. Ce qui lui fait rendre compte de l'absurdité de la guerre, du terrorisme qu'il considère de « *crime politique* ». Ce combat empêcherait toute possibilité d'une paix. L'unique chose dont le personnage est certain est l'origine.

Le texte *Les fils de l'amertume* se termine par la tirade de l'ancêtre :

L'ancêtre : Youcef est mort... et il est trop tard pour dire et pour parler après les morts qui se sont tus. C'est tisser le dire en linceul. C'est enterrer les vertus du dialogue. C'est détruire l'édifice de nos acquis. C'est remettre au tombeau ce qui doit apparaître à notre vivant, à notre présent... et qui est notre passé. Alors qu'on se taise ! Le silence n'est jamais une honte quand il se retire face à la lumière. Où est l'avenir qui me fait oublier ? Qui confie nos histoires à l'Histoire pour que je relise ma mémoire en paix ? ... Youcef est mort ! Farid est à pleurer. Pleurez mes frères, sans choisir parmi les morts. Pleurez simplement la mort sans la nommer. (*Les fils de l'amertume*, p. 63)

Dans le présent d'indicatif, l'ancêtre dénonce la mort du journaliste et parle de l'inutilité de la parole après la mort. Le langage perd de son importance en ce moment. La clôture de cette pièce enferme ses personnages dans un univers fait de mort. En effet, elle débute par des mots qui annoncent la mort du personnage Youcef, (la lettre de menace de mort). Cette mort est décidée à cause des mots, puisque Youcef est journaliste (producteur de mots). A la mort de ce dernier, les mots n'ont plus d'importance selon l'ancêtre. En revanche il appelle à pleurer les deux personnages, Youcef et Farid.

Le personnage de l'ancêtre, étant un être atemporel, comme nous l'avons vu dans la première partie, situe sa parole dans un temps indéfini. Son discours ne se limite pas au présent de la représentation ou à celui de la fiction mais il les dépasse. L'emploi de l'impératif : *Pleurez mes frères, sans choisir parmi les morts. Pleurez simplement la mort sans la nommer.* (p. 63) refait le rapport avec le spectateur. On passe alors de l'univers fictif des personnages à celui réel des spectateurs. On passe de la scène à la salle, de la fiction à la réalité. La fin de la pièce théâtrale n'est pas une fin en soi, mais un début d'une autre vision du monde. Une autre vision du tragique.

2.6. Mise en scène d'un tragique quotidien

Les textes de Benaïssa mettent en scène un tragique quotidien. Cette expression est définie ainsi par Maeterlinck :

Ce tragique est bien plus réel, bien plus profond et bien plus conforme à notre être véritable que le tragique des grandes aventures. Il est facile de le sentir, mais il n'est pas aisé de le montrer, parce que ce tragique essentiel n'est pas simplement matériel ou psychologique. Il ne s'agit plus ici de la lutte déterminée d'un être contre un être, de la lutte d'un désir contre un autre désir ou de l'éternel combat de la passion et du devoir. Il s'agirait plutôt de faire voir ce qu'il y a d'étonnant dans le fait seul de vivre²⁹⁶

Le tragique quotidien comme expliqué par Maeterlinck s'oppose au tragique des grandes aventures. Vivre se transforme en tragique. La représentation de ce dernier est très différente de celle faite par l'esthétique classique. C'est pourquoi l'on ne peut appliquer les interprétations du tragique d'Aristote, de Hegel, etc. aux dramaturgies qui représentent l'homme moderne et son rapport à sa vie dans sa dimension tragique quotidienne.

Cette relation nouvelle se place sous le signe de la séparation. L'homme du XXème siècle – l'homme psychologique, l'homme économique, moral, métaphysique, etc., - est sans doute un homme « massifié », mais est surtout un homme « séparé » des autres, (...), séparé du corps social qui pourtant le prend en étau, séparé de Dieu et des puissances invisibles et symboliques... Séparé de lui-même, clivé, éclaté, mis en pièces. Et coupé (...) de son propre présent. (...) Soumis à la pression, à l'invasion de nouveaux contenus, de nouveaux sujets (...), la forme dramatique – dans la tradition aristotélo-hégélienne d'un conflit interpersonnel se résolvant à travers une catastrophe - commence de craquer de partout²⁹⁷.

²⁹⁶MAETERLINCK, M. *Le trésor des humbles*, Labor, Bruxelles, 1986, p. 101

²⁹⁷ SARRAZAC, J.-P. *Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche*. Centre d'études théâtrales, Université Catholique de Louvain, Institut d'études théâtrales, Université Paris III, Etudes Théâtrales, 2001, p.8

L'homme moderne est désintégré dans son unité d'être humain. La vision de la tragédie antique comme fortifiante de la nature humaine n'existe plus. Dans la tragédie antique, ce sont les dieux qui étaient responsables des actes des hommes, ce qui donnait aux héros une part d'innocence. Mais cette innocence n'est plus possible aujourd'hui. L'homme moderne est considéré comme responsable de tous ses actes, de ses malheurs, voire même de ceux des autres.

Les êtres mis en scène par le dramaturge Benaïssa sont des individus ordinaires, ni des dieux ni demi-dieux. Ils aspirent à la liberté, au bonheur, à une vie simple. Mais il arrive que le quotidien ne leur soit pas satisfaisant. Cette insatisfaction les plonge dans un état de déception, d'isolement et de solitude. Il leur arrive de prendre des choix « impurs » qui les dérivent de leur chemin. L'expression « tragique quotidien » suppose une répétition de ce tragique. En effet, les personnages sont conditionnés par un monde de violence dans qu'ils vivent chaque jour comme le confirme Merzak dans *Les fils de l'amertume* :

Merzak : Tu sais des lettres comme ça, c'est tiré à des milliers d'exemplaires... Mais on ne sait pas encore si c'est sérieux ou pas. Jusqu'à présent, ils s'en sont pris à des policiers, des gendarmes, des militaires. Vont-ils oser passer aux civils ?... On ne sait pas. En tous cas, moi je ne sais pas. Tu ne t'imagines pas le niveau de confusion qui règne. (*Les fils de l'amertume*, p. 12)

Le personnage parle des attaques terroristes qui se succèdent contre le corps de la sécurité. C'est pourquoi, il conclut que « tout le pays qui est menacé. » et que « la violence va s'installer réellement » (p. 12). S'ajoute à cela une ignorance totale des individus ciblés, voire de l'origine de cette violence.

Benaïssa considère que la meilleure définition de la tragédie reste celle de Nietzsche : « La tragédie naît quand ceux d'en haut ne peuvent plus et ceux d'en bas ne savent plus²⁹⁸. » Le tragique se manifeste donc quand les responsables ne peuvent plus réagir face à la violence et les peuples ne savent plus comment.

Dans *L'avenir oublié*, on est aussi en présence d'une situation de violence et d'ignorance :

La mère : Sirènes, ambulances, police, urgences rythment notre vie. Quand elles se taisent on se demande pourquoi il ne se passe rien... (*L'avenir oublié*, p. 7)

²⁹⁸ BENAÏSSA, S. « En guise d'introduction », in *Un homme ordinaire pour quatre femmes particulières*, op., cit., p. 8

Il s'agit de la guerre à Jérusalem entre les juifs et les musulmans. Le discours de la mère renvoie à la répétition de la violence dans le territoire. Ce que confirmera son fils :

Joseph : Tu imagines que tous ceux qui sont nés ici en 48 ont cinquante ans aujourd'hui, et qu'ils n'ont jamais vécu dans la paix ? (L'avenir oublié, p. 11)

Le personnage se lamente de la longue durée de la guerre et de l'impossibilité de la paix. Il perd espoir et confiance en ceux qui le gouvernent.

Joseph : Ceux qui nous gouvernent ne savent plus ce qu'est la paix. (L'avenir oublié, p. 11)

Le plus malheureux dans cette situation c'est l'irresponsabilité et l'incapacité du pouvoir à mettre fin à cette guerre pour instaurer la paix.

Dans *Un homme ordinaire pour quatre femmes particulières*, il s'agit d'un autre type de violence quotidienne. La pièce traite de la violence conjugale. Pour pouvoir réaliser ce projet, le dramaturge a dû interviewer des femmes dans un centre d'hébergement pour femmes battues.

L'homme : ... Moi aussi je voudrai aimer pour le plaisir ! Parce que, quand on aime pour le plaisir, on ne pense à tout ça. [...] Moi, par contre, quand j'y pense, ça me rend violent ! [...] Alors je cogne. (Un homme ordinaire pour quatre femmes particulières, p. 32)

Dans ce texte, c'est l'agresseur même qui reconnaît son acte de violence, mais il le trouve justifié, car incompris par les femmes. Sa colère atteint ses limites quand il découvre qu'il allait devenir père, chose qu'il refuse catégoriquement. Le tragique des femmes est donc double, il est physique provoqué par la violence de l'homme et moral, par son refus du bébé, les empêchant ainsi de profiter du statut de mère. Parmi ces femmes, il existe celles qui sont obligées de survivre dans la peur. Sans papiers, sans famille, elles se trouvent reniées :

Fatiha : Tu n'as pas le droit de me laisser sans papiers. Je n'existe plus là-bas ; je n'existe pas ici. Si ça continue, je n'existerai même pas aux yeux de mon fils. (Un homme ordinaire pour quatre femmes particulières, p. 27)

Dans *Marianne et le marabout*, le tragique quotidien des personnages est d'ordre psychiques. Les protagonistes vivent une crise identitaire :

Karim : Moi, je suis chez moi ici. Je suis né ici. Mon pays, c'est la banlieue. Ma ville c'est la cité...

Le père : Tu es né là, d'accord, mais ton pays c'est là-bas ! Moi, ici, je suis locataire ; là-bas, je suis propriétaire.

Karim : Ce n'est pas moi qui t'ai demandé de venir ; alors pourquoi tu me le reproches ? Tu viens ici, tu me mets au monde en France et tu me demande : « Pourquoi tu es Français ? C'est fou ça ! » (*Marianne et le marabout*, p. 11)

Le père vit mal son statut d'immigré. Son calvaire n'a duré que trop longtemps et le pousse à avoir une seule idée en tête : rentrer au pays. Cette envie de retour chez soi l'empêche de vivre et empoisonne quotidiennement la vie de sa famille :

Le père : Oui, je recommence, et je recommencerai... Mais cette fois-ci, c'est la bonne. On rentre ! on rentre au pays, c'est définitif. (*Marianne et le marabout*, p. 21)

S'ajoutent à cela d'autres crises que révélera Karim :

Karim : Notre vie est une crise permanente. Crise culturelle parce qu'on ne sait pas quoi chanter. Crise identitaire parce qu'on ne sait pas à quel sang se vouer. Crise juridique parce qu'on ne sait pas de quelles lois relever. Crise économique parce qu'on ne sait pas jusqu'à quand le chômage va durer... (*Marianne et le marabout*, p. 24)

La crise identitaire est due à l'immigration du père, de son exil comme il le nomme. D'autres personnages en souffrent quotidiennement à cause des troubles de mémoires. Comme l'auteur dans *Mémoires à la dérive* qui ne pourra écrire et monter d'autres spectacles. Comme Farid dans *Les fils de l'amertume* qui oublie ses origines, celles transmises par sa famille, et choisit de suivre d'autres origines, créées par ses frères d'armes, les terroristes.

Même dans la comédie, Benaïssa fait vivre à ses personnages des moments de terreurs et de peur. Ils ne savent plus non plus comment combattre le mal :

Karim : ... Les massacres se succèdent : femmes et enfants égorgés, villages entiers sacrifiés par un paganisme religieux qui offre à Dieu des victimes tuées au nom de Dieu. Le pays sombre dans une guerre au nom de la religion. Nous nous sommes trompés de projet, de moyens et d'ennemis. On a fait prendre à Dieu le maquis ! (*Les confessions d'un musulman de mauvaise foi*, p. 46)

Cette comédie ne connaît pas une fin heureuse ou comique comme la comédie classique. Elle se termine, en revanche par une fin sinistre. Insatisfait et déçu, le personnage perd foi en sa religion. Car cette dernière ne lui apporte plus de réponses à ses interrogations, elle est devenue par contre un motif pour la violence exercée sur ses semblables.

Nous avons constaté que la majorité des textes de Benaïssa reprennent le thème de la violence exercée au nom de la religion. Cette répétition signifie que ce type de violence

est le « tragique quotidien » des Algériens. Dans certains textes, comme *Les fils de l'amertume*, elle est le thème central, dans d'autres, elle est à l'arrière-plan. C'est cette violence que le dramaturge décide d'exprimer, de montrer dans son art. Dans sa dramaturgie de Benaïssa deux itinéraires s'entrecroisent et se superposent : le réel et le fictionnel.

Les œuvres de l'écrivain nous conduisent d'une part, sur le chemin du réel, un réel qui correspond au contexte socio-politique algérien, d'autre part, il permet d'entrevoir une fiction singulière se dessiner à travers ses pièces.

Le philosophe Jean-Marie Schaeffer analyse ainsi la relation entre l'art et la vie :

Il n'y a pas d'un côté la vie que nous menons et de l'autre les pratiques artistiques. Il existe un lien indissoluble entre les deux [...] l'art est un développement naturel de la culture humaine du point de vue à la fois de l'évolution historique et du développement individuel. [...] La fiction permet de comprendre à la fois une des sources des pratiques artistiques du point de vue de l'histoire culturelle de l'humanité et du point de vue des individus que nous sommes tous²⁹⁹.

Il existe une relation étroite entre la création artistique et les événements humains. L'art reflète ce que l'homme vit, non seulement comme membre d'une grande communauté mais aussi comme individu.

Les textes de Benaïssa représentent, d'un côté la vie de la société comme un ensemble d'individus vivant les mêmes événements, d'un autre côté, les événements qui concernent un seul individu. Son écriture balance entre le collectif et l'individuel. Il lui arrive même de pénétrer l'intérieur du personnage en sondant son inconscient, ses rêves, sa mémoire enfouie pour faire ressortir l'expression du mal, et montrer le tragique. L'autre modalité qui a servi au dramaturge pour représenter le réel est l'enfermement des personnages.

²⁹⁹SCHAEFFER, J.-M. *Pourquoi la fiction ?* Entretien avec Alexandre Prstojevic, in, <http://www.vox-poetica.org/entretiens/Schaeffer.htm>

**CHAPITRE III : FIGURES
DE L'ENFERMEMENT
DANS LE CORPUS**

Nous avons constaté dans l'œuvre dramatique de Benaïssa la récurrence des situations d'enfermement. Ce phénomène peut être physique ou métaphorique. En étudiant les thèmes traités, nous avons vu les différents conflits dans lesquels les personnages sont immergés, ce qui a créé une société blessée depuis des générations. Nous allons nous intéresser dans ce point au type d'espace qu'occupent les personnages, car même ouvert, certains d'entre eux s'y sentent enfermés.

Dans ce chapitre, nous étudierons l'enfermement dans ses deux conceptions. En premier lieu, physique, où le personnage est réellement enfermé dans un lieu clos, comme il peut être enfermé dans son propre corps tel que le personnage infirme. En second lieu, moral ou psychique, où le personnage se trouvant dans un espace ouvert, se sent enfermé, emprisonné par une quelconque raison.

Nous traiterons donc ici la question de l'espace (théâtral) et sa définition par les différents personnages. L'espace devient un lieu de représentations diverses de la réalité. Il devient également un lieu de perte des personnages. Ceux-ci ne retrouvent plus de repères pour se retrouver dans un espace pourtant connu d'eux.

3.1. L'espace dramatique

L'espace au théâtre est particulièrement complexe : à la fois concret- comme l'espace théâtral, pour lequel écrit le l'écrivain, et l'espace scénique où se meuvent les acteurs- et fictif – l'espace dramatique,

(Investi des trois dimensions de lieu géographique, lieu milieu, lieu symbole, inhérentes à tout espace fictionnel) ; à la fois ici, déterminé par l'usage fait de la scène (place publique, maison close ou pont de paquebot), et ailleurs, virtuel constitué par le hors-scène³⁰⁰.

Ce dernier espace est construit par les didascalies et par le discours des personnages. Nous allons porter notre intérêt à l'espace dramatique, car c'est là où se construit l'univers des personnages.

Benaïssa met en scène deux espaces opposés, chacun représente le personnage qui l'occupe. La première caractéristique de l'espace est qu'il renvoie à une prison. Il ne s'agit pas d'une réelle prison, mais d'une image qu'ils ont de leur propre espace, les personnages s'y sentent enfermés et leur liberté limitée. Les personnages occupent soit un espace extérieur soit l'intérieur. Mais la signification de ces espaces, nous le verrons, est polysémique.

3.1.1. Intérieur clos

L'espace dans l'œuvre théâtrale de Benaïssa est doublement représenté. Il fonctionne d'un côté, comme un espace dramatique dans lequel se déroulent les actions. D'un autre côté, il est représentant de l'état d'âme des personnages. Il devient symbolique. Il est des fois, perçu comme un lieu d'enfermement, une prison.

L'écrivain commence son texte *Au-delà du voile*, par la description d'un espace algérien :

Un intérieur algérien traditionnel, sans luxe excessif. (*Au-delà du voile*, p. 1)

Cet intérieur semble dès le début fade. Les deux sœurs ont chacune une idée différente de cet espace. Pour la sœur cadette, la maison est un espace étouffant, elle exprime clairement l'idée d'enfermement qu'elle vit :

L'ainée : ... Qu'est-ce qui t'a pris de quitter la maison ?

³⁰⁰DUCHÂTEL, E. *Analyse littéraire de l'œuvre dramatique*, op.,cit., p. 50

La cadette : J'en ai eu assez... J'étouffais, je n'en pouvais plus... Voilà !
(*Au-delà du voile*, p. 3)

La cadette, une étudiante universitaire, ne supporte plus l'intérieur, elle s'y sent enfermée, emprisonnée, incomprise, ce qui l'a poussée à sortir de la maison familiale. Le sentiment d'enfermement est si fort, qu'elle ne pense qu'à en sortir et habiter seule :

La cadette : Combien de fois je t'ai dit que je voulais habiter seule ! (*Au-delà du voile*, p. 5)

L'extérieur représente pour elle un espace de libération, une façon de fuir la prison dans laquelle l'enferme son frère :

La cadette : Il a voulu me mépriser, je me suis défendue ; il a voulu m'écraser, j'ai résisté. Et maintenant il voudrait me cloîtrer... mais je ne le laisserai pas faire.

La cadette : Pour m'obliger à porter le *hidjab*. Sinon plus question de travail, encore moins de sortir. (*Au-delà du voile*, p. 7)

La cadette considère son frère comme un geôlier et la maison la prison dans laquelle elle est enfermée. Ses fugues sont une façon de résister et pour se libérer, elle veut habiter seule.

Même si la sœur aînée est contre la vision de la cadette sur l'espace prison, elle ne considère pas forcément l'intérieur comme un paradis sur terre :

L'ainée : Ici, le mari cogne par désespoir ; dehors les marchands de légumes rient de nous par désespoir. Dedans, les hommes sont rudes, à l'extérieur, le marchand de légumes parle par allusion. (*Au-delà du voile*, p. 1)

Mais l'intérieur reste pour elle un espace fait pour la femme, elle ne s'y sent pas enfermée,

L'ainée, contrairement à sa sœur, se sent en sécurité dans la maison. Elle considère les fugues de sa sœur comme un exil :

L'ainée : Et parce qu'on a assez, on abandonne sa maison ? On fuit son pays ? C'est quoi cette maladie qui vous habite ? A la moindre difficulté, vous prenez le chemin de l'exil.

La cadette : Moi, je n'ai pas quitté le pays !

L'ainée : Aujourd'hui tu as déserté la maison, demain tu déserteras le pays. Sommes-nous enfants de ce pays, ou bien émigrés de naissance ? (*Au-delà du voile*, p. 3)

L'idéal pour la sœur aînée serait que sa petite sœur se soumette à son frère et qu'elle accepte l'intérieur non comme une prison mais comme un espace protecteur. Sortir de la maison constitue un danger pour l'ainée, voire un exil. Pour apaiser l'atmosphère à

l'intérieur, elle propose des jeux, d'abord un jeu de mime dans lequel elle joue le rôle d'une accoucheuse « *Hanouna* » qu'elles ont connu dans le passé, puis un autre jeu de « *bouqqala* ». A la fin du texte, la cadette montre l'impact de la crise extérieur sur l'intérieur :

(Chacune se fige dans un coin...)

L'ainée : Une crise dehors et une crise dedans.

La cadette : C'est la crise du dehors qui a fait la crise du dedans.

L'ainée : une crise, c'est une crise !

La cadette : A l'extérieur et à l'intérieur, ce n'est pas kif kif.

(L'ainée s'habille et se prépare à sortir)

L'ainée : Je vais voir ton frère. D'un côté, il veut te voiler et de l'autre, il te met à la rue. Si l'un des deux doit sortir de la maison, c'est lui et non toi.

C'est à lui de sortir... (Au-delà du voile, p. 29)

Pour libérer sa sœur, l'ainée décide enfin de sortir et renvoyer son frère de la maison. Le geôlier sera donc exclu, l'intérieur-prison se transforme en un intérieur-sécurité pour la cadette.

Dans *Marianne et le marabout*, Nadia se trouve dans une prison où elle a passé la nuit :

(Lumières sur Nadia, les deux poignets menottés à une grille de prison.)

Enfermée dans sa cellule, elle évoque le souvenir de sa chambre :

Nadia : Enveloppée de chaleur dans une chambre pleine de tout et vide de moi. Une chambre qui respire par un soupirail ouvert depuis la nuit des temps sur un mur dont la seule marque est un trou de balle... une chambre jamais ensoleillée. *(Marianne et le marabout, p. 8)*

La description de la chambre renvoie à celle d'une cellule mal ensoleillée, mal éclairée et dont les murs troués de balles rappellent une période lointaine dans le passé. Cet espace clos ne reflète aucune joie de vivre, par contre rappelle la froideur et la solitude. La jeune fille fait le récit de son quotidien, et celui de sa voisine :

Nadia : [...] Et la vieille du dessus [...] Enfermée depuis quatre ans, elle est sans visite. Et son chien qui ne cesse d'aboyer d'une fenêtre à l'autre, excité par les chats de gouttières dont il envie peut-être la liberté... *Marianne et le marabout, p. 8)*

La vieille est aussi dans un intérieur qui ressemble à la prison. La fenêtre a une signification péjorative dans le passage. Au lieu d'être une ouverture vers l'extérieur, elle devient un autre symbole d'enfermement. En effet, on s'en sert non pour regarder un

extérieur libérateur, mais pour exprimer et accentuer l'enfermement. Comme le chien qui aboie sans cesse comme pour exprimer son angoisse d'être enfermé avec sa maîtresse.

Le personnage Karim parle devant une grille de prison, alors qu'il se trouvait dans la maison :

(Karim finit sa réplique, accroché à la grille de la prison.) (*Marianne et le marabout*, p. 25)

La didascalie rapproche deux espaces différents : la maison dans laquelle se trouvent Karim et sa famille et la prison dans laquelle est enfermée Nadia. La superposition des espaces signifie une même signification. Comme si la maison et la prison n'en font qu'un même espace.

L'emplacement de l'appartement est aussi significatif d'enfermement :

La cadette : Bonjour papa. Excuse-moi, mais il y a de quoi devenir fou... Chaque fois que je viens, je trouve l'ascenseur en panne... Douze étages à pieds. De quoi vomir son cœur ! (*Marianne et le marabout*, p. 13)

L'accès à l'appartement étant difficile à cause de la panne de l'ascenseur représente l'isolement des personnages et leur enfermement. Entrer devient synonyme de clôture :

La cadette : ... Si l'ascenseur ne marche pas, je ne viens pas. (*Marianne et le marabout*, p. 13)

Le père contrairement à sa fille semble apprécier cet isolement :

Le père : Moi, je ne sors jamais, je m'en fous de l'ascenseur. (*Marianne et le marabout*, p. 13)

Nous venons de voir des personnages qui se sentent enfermés à l'intérieur, pour certains, l'extérieur est un symbole de liberté et d'émancipation, pour d'autres, il représente la violence et l'injustice. Dans les textes de Benaïssa, même l'espace extérieur peut représenter une prison aux personnages. Dans ce cas, il ne s'agit plus d'une prison faite de murs, mais d'une prison interne. Cet extérieur peut les enfermer dans des états d'âme qui les poussent à bout.

3.1.2. Extérieur enfermé

3.1.2.1. La rue, espace fermé

Dans le corpus nous trouvons aussi des descriptions d'un extérieur qui renvoient à l'enfermement. *Au-delà du voile* situe les événements dans des moments de crise. La rue, dans ce texte bouillonne :

(Dehors, on entend les bruits d'une manifestation) (*Au-delà du voile*, p. 1)

Les personnages ne se sentent plus en sécurité dans la rue :

L'ainée : Ce matin, au marché, un voleur m'a piqué mon porte-monnaie
(*Au-delà du voile*, p. 1)

Des fois, le personnage se sent coupable d'être sorti :

L'ainée : Souvent, dans la rue, je vois une telle agressivité, une telle injustice que je finis par m'en vouloir, par maudire d'être sortie. J'ai envie de me gifler ! « Pourquoi tu es sortie, pourquoi ? » (*Au-delà du voile*, p. 7)

Avec la montée de la vague terroriste, la rue est devenue un lieu de révolte, de violence et d'injustice, elle pousse les personnages à se terrer à l'intérieur, à s'enfermer.

Le texte *Les fils de l'amertume*, situe les événements dans la même période, nous avons la même conception de l'espace extérieur. Les rues ne sont plus rassurantes, le danger guette :

Youcef : Largué par mon cousin en haut de la rue Didouche Mourad, je me dirige vers le bar « Le Roméo » où j'ai rendez-vous avec Akli et Rachid. La rue est comme toujours otage de la foule qui tourne. [...] Les murs des façades sont contre peints et les numéros d'immeubles refaits en visible car il ne s'agit plus de se tromper d'adresse. Les cabines téléphoniques rénovées sont toutes en état de marche car il ne s'agit plus de rater l'information. Les poubelles sont condamnées car il ne s'agit plus de laisser trainer des débris explosifs. Et les jeunes chômeurs sont transformés en indics car il ne s'agit plus de ne pas voir. (*Les fils de l'amertume*, p. 13)

Tout est refait, les murs repeints, les immeubles numérotés non dans un souci d'hygiène ou d'homogénéité mais pour préciser la cible. Tous les accessoires de la rue sont une menace, tout le monde est suspect. Dans ces rues, les personnages se retrouvent dans un univers de peur et de crainte, non rassurés, ils s'enferment dans un idéal qui convient à chacun d'eux :

Merzak : Alors, si tu veux un conseil, trouve-toi un visa et fous le camp au plus vite. (*Les fils de l'amertume*, p. 13)

L'émigration est la meilleure solution pour se libérer de cet enfermement. Youcef, refuse cette idée de départ et décide d'affronter la mort. C'est d'ailleurs ce qui caractérise le héros tragique. Ce dernier, même s'il est conscient du danger qui le guette, choisit d'affronter la mort au lieu de fuir.

Dans *L'avenir oublié*, Les événements du texte se déroulent à Jérusalem, les rues ne sont pas non plus un espace sécurisant.

La mère : Sirènes, ambulances, police, urgences rythment notre vie. (*L'avenir oublié*, p. 7)

La mère : [...] Connaissant le chemin qu'il prend tous les jours, je le vois dans ma tête, allant au travail. Il est à peine sorti que, juste au coin de la rue, une explosion fait trembler la maison...J'ai couru, j'ai refait le chemin de mon fils, je l'ai trouvé assis, le dos contre le mur de la banque, la tête entre les mains. (*L'avenir oublié*, p. 8)

Après cette explosion, Joseph perd ses repères, il ne reconnaît plus le chemin qu'il faisait chaque jour :

La mère : ... Je l'ai trainé le long des ruelles, complètement étourdi. Il ne reconnaissait pas le chemin, ni les magasins, ni la maison. Il ne pleurait même pas, il ne gémissait pas non plus : l'explosion l'avait raidi. Arrivé à la maison, il a reconnu son lit. Il est allé vers le buffet, a sorti une bouteille d'Araq. Et depuis, il boit sec. (*L'avenir oublié*, p. 9)

Le personnage n'étant plus rassuré, il choisit une issue qui l'enferme dans un autre monde. La boisson est devenue son remède pour exorciser sa peur et sa déception.

3.1.2.2. Le pays en guerre

Le pays, dans *Au-delà du voile* sombre dans un chaos, où les jeunes, se sentant abandonnés ne pensent qu'à la révolte, la violence est devenue leur quotidien :

L'ainée : [...] La terre s'est brisée sous leurs pas. Ni instruction, ni travail, livrés à eux-mêmes, livrés au chômage, livrés aux balles perdues. Ils font peur. (*Au-delà du voile*, p. 2)

Perdus, livrés à eux-mêmes les jeunes ne savent plus comment agir ou réagir face à la réalité. Ils ne connaissent que la violence et l'injustice :

L'ainée : Le mot jeunesse est devenu synonyme de danger. Avec nos enfants, ils veulent nous terroriser ; avec l'armée, ils veulent nous terroriser ; avec la démocratie, ils veulent nous terroriser. (*Au-delà du voile*, p. 2)

Le pays est plongé dans une aire de danger dont l'origine est bien interne et non externe :

La cadette : ... Dans ce pays, nous avons perdu notre père, nous avons perdu notre mère. Nous sommes otages de nos frères. (*Au-delà du voile*, p. 13)

Le mot « frères » ne renvoie pas à des individus issus des mêmes parents, mais c'est l'expression que les terroristes se donnent, se considérant ainsi comme des frères d'armes. Ils sont enfermés dans leur propre idéal, celui d'être à la tête du pouvoir et d'appliquer ce qu'ils pensent être les vrais préceptes de la religion. Leur pouvoir s'applique en propageant la peur et la terreur :

La cadette : Quand un pays se relâche, ses citoyens deviennent spectateurs... quand les rivières sont en crue sortent les serpents. Au lieu que la démocratie soit un échange d'opinions, elle est devenue chez nous un échange de menaces. On a toujours su mourir, mais on n'a jamais appris à vivre. (*Au-delà du voile*, p. 24)

La guerre fratricide a commencé par des différends de projets politiques. Faut-il gouverner le pays dans un esprit de dictature ou de démocratie, ou revenir à l'Islam ? Comment appliquer un projet ou un autre ? Comment faire appliquer une loi ? etc. ne sachant comment ni quel choix faire, le pays devient un champ d'expériences où l'on menace l'autre voire l'extermine. Ce que décrira Merzak dans *Les fils de l'amertume* :

Merzak : [...] tout le pays est menacé. [...] Quand les valeurs de citoyenneté n'existent plus, et que la prise en charge émotionnelle baisse, le peuple sombre dans toutes les formes d'extrémisme parce qu'il se croit abandonné et qu'il a peur d'être face à lui-même... ou face à la réalité. [...] Ce n'est pas parce qu'on a réussi une guerre de libération qu'on est prêt à toutes les guerres. (*Les fils de l'amertume*, p. 12)

Le monde dans lequel plonge les Algériens, fraîchement indépendants, les enferme dans une guerre contre un ennemi interne. L'Algérie se transforme en un champ de bataille différent du précédent (le colonisateur français). Les deux adversaires font partie du même pays, ce ne sont que les idéologies qui diffèrent. Dans le texte, l'ancêtre décrit un espace où les personnages préparent à cette guerre :

L'ancêtre : C'est à la mosquée de Kouba que Farid et Djamel se rencontraient régulièrement pour la prière du crépuscule. Ils se sont vus prier, ils se sont sentis dans la soumission à Dieu. Ils ont entendu craquer la natte sous leurs genoux. Ils ont imploré Dieu ensemble. Tous ces gestes qui en temps de paix, auraient le poids de la foi, ont pour Farid et Djamel en guerre la valeur du refus. Pour eux, la mosquée ne sent plus l'encens, elle sent le baroud. (*Les fils de l'amertume*, pp. 43-44)

L'organisation de la guerre se faisait dans des mosquées. Ce lieu symbolisant la foi en Dieu, se transforme en lieu de propagation du chaos dans le pays.

A travers ce texte, l'écrivain montre clairement l'échec vécu après l'indépendance du pays, et l'explique ainsi :

Vous savez, nos échecs, c'est parce que nos indépendances n'ont pas été accompagnées. Le colonisateur est parti, il a claqué la porte, vexé. Il a laissé des voyous à la tête des Etats, ils ont fait ce qu'ils ont pu à la limite. [...] C'est une question de niveau culturel, de formation : ce ne sont pas des

énarques, ce sont des gens qui à 20 ans ont pris le maquis et qui à 27 ans se retrouvent à la tête d'un pays³⁰¹.

Dans ce chaos et ce désespoir, l'exil, l'émigration, partir du pays, ce sont les choix que font certains pour fuir la mort :

L'ancêtre : [...] Youcef, totalement analphabète sur lui-même, n'a plus le temps de réapprendre dans un pays où, depuis longtemps, on ne peut plus grand-chose, habitués à considérer ses propres frontières comme de simples portes à franchir au plus tôt. Ailleurs est le pays de l'Algérien. (*Les fils de l'amertume*, p. 13)

Selon l'ancêtre, le voyage vers un autre pays semble être l'issue pour l'Algérien, car on n'arrive plus à expliquer la mort :

L'ancêtre : [...] Ils ont dit que sa mort est une erreur. Et j'ai dit : Je n'aime pas le pays où la mort est une erreur. (*Les fils de l'amertume*, p. 62)

Le narrateur 1 n'arrive plus, lui non plus, à expliquer ce qui se passe réellement dans le pays :

Narrateur 1 : [...] pays de toutes les colères, où est ta paix ?
Ne dites pas « mains étrangères ».
Les nôtres nous sont tout aussi étrangères.
Ne dites pas « fantômes extérieurs ».
Arrêtez de nier vos démons.
Pays de toutes les colères, où est ta paix ? (*Les fils de l'amertume*, p. 63)

Dans ce texte, Benaïssa met en scène une Algérie qui a éclaté après l'indépendance :

Ainsi, l'éclatement de l'Algérie se résume-t-il à la mise à l'épreuve de notre mémoire et de notre histoire par le FLN qui en fait une propriété exclusive, mais aussi à la volonté du pouvoir absolu du « religieux », agissant sur le terrain de mythologie ancestrale et atteignant du même coup les images sur lesquelles se fonde l'inconscient collectif³⁰².

L'avenir oublié met en scène la cause palestinienne. Les personnages tentent de comprendre une autre logique de guerre qui se déroule dans un autre espace, Israël. Les deux familles se situent dans un même espace, mais ils en ont des conceptions très différentes. La première famille mise en scène, celle de Joseph fait voir, elle aussi des visions convergentes du pays. Isac, un immigré en France voit un Israël petit et chaotique :

Isac : [...] Israël est un petit pays, mais le temps qu'on met à le traverser nous donne l'impression qu'il est immense. [...] Espoir et désespoir s'entremêlent, s'interpénètrent. On ne sent pas la guerre... mais on ne voit

³⁰¹BENAISSA, S. entretien avec KUBISTA, A. in *Culture sans frontières- Slimane Benaïssa : « Si les démocraties dans les pays arabes ne sont pas accompagnées, ce sera pire que tout »*, in <http://www.radio.cz>

³⁰² BENAISSA, S. « En guise d'introduction », *Les fils de l'amertume*, op.,cit., p. 8

pas la paix non plus. Quand on voyage en Israël, on a l'impression que c'est avec des larmes qu'on remonte le temps et avec des armes qu'on tend vers l'avenir. (*L'avenir oublié*, p. 14)

Sa conception rejoint celle de son neveu mais elle est très différente de celle de sa sœur, la mère de Joseph :

La mère : Mais les territoires, c'est le grand Israël.

Joseph : Même la Bible ne parle pas d'un petit Israël et d'un grand Israël.

La grandeur ne dépend pas de la surface. (*L'avenir oublié*, p. 10)

Les personnages de ce texte suivent parfaitement les différentes phases qui se développent dans l'enfermement comme décrites par le psychiatre Alvaro Escobar Molina. Selon lui, la personne qui s'enferme passe par une première étape qu'il appelle « initiation », dans laquelle cette personne trouve que l'idéal qui justifie la décision de s'enfermer est encore puissant. L'idéal devient une obsession. Pour la mère et son frère Yahou, le pays leur appartient de droit et la guerre est une nécessité pour le reprendre des musulmans :

La mère : Jérusalem, mur de mon âme, rempart à ma folie, muraille de mes espoirs sacrés. En ton sein repose le Saint des Saints.

« Jérusalem. Avant que je ne fusse, cette ville était déjà mienne. Je la connaissais hors des prisons du temps et de l'espace, avant même de me connaître moi-même, avant même de savoir prononcer le nom du village où je naquis, le pays de mes racines terrestres.

Jérusalem est la princesse absente et présente, celle dont le souvenir vous habite le soir et vous hante au réveil ; celle dont la pensée vous accompagne à chaque instant, qui ne vous quitte pas, que l'on porte en soi où qu'on aille, qui ne vous lâche pas, quoi que vous fassiez. [...] (*L'avenir oublié*, pp. 12-13)

Dans cette chanson, la mère exprime son obsession du territoire qu'elle considère comme sien et n'appartenant à personne d'autre. Elle en fait une propriété privée, exclusive. Elle en parle d'abord comme un saint-espace puis le personnifie. Elle le compare à une princesse omniprésente. Son obsession est de plus en plus forte au point où elle veut que son fils rejoigne l'armée.

La mère : Qui n'aurait pas voulu, après la Shoah, poser sa valise en terre promise et vivre la paix ? l'Histoire nous a obligés, au lendemain des camps, à reprendre le maquis. La terre est à nous, pas la paix. (*L'avenir oublié*, p. 12)

Yahou, son deuxième frère partage son point de vue :

Yahou : Je suis sûr que cette terre est mienne, je suis sûr de faire partie d'un peuple élu, je suis sûr que le Messie viendra. Voilà de quoi je suis sûr. (*L'avenir oublié*, p. 18)

Son obsession pour le territoire s'exprime par la redondance de l'adjectif « sûr », qu'il a répété quatre fois dans la même phrase.

La seconde phase de l'enfermement est la « négociation ». C'est la phase dans laquelle les personnages tentent de convaincre en présentant chacun ses arguments. La mère doit convaincre Joseph de rejoindre l'armée et défendre son pays :

La mère : Tu défends ce qu'on te dit de défendre. Sinon, tu es hors-la-loi. N'oublie pas que derrière les Palestiniens, il y'a tous les autres... et les autres aussi. (*L'avenir oublié*, p. 11)

Yahou quant à lui, il est aussi sûr que la guerre est un droit légitime :

Yahou : L'occupation pour nous est légitime, fondée sur le droit du plus ancien occupant légitime. (*L'avenir oublié*, p. 18)

Contrairement à son frère et sa sœur, Isac est contre cette guerre qui a plongé le pays dans le chaos :

Isac : Si pour acquérir cette terre promise, il faut tant de guerres, tant de morts et tant d'injustices, où en serions-nous si elle n'avait pas été promise. (*L'avenir oublié*, p. 15)

Le personnage ne se sent pas rassuré dans cet espace et ne se sent pas non plus prêt à revenir y habiter :

Isac : Le sort a fait que le seul endroit au monde où les Juifs sont aujourd'hui menacés de mort est Israël. Tu ne trouves pas ça fou ? (*L'avenir oublié*, p. 19)

Dans un ton ironique, Isac essaie de convaincre son frère de l'inutilité de la guerre dans le pays. Le retour du peuple juif, selon lui doit se faire autrement :

Isac : Le peuple juif doit revenir à sa terre avec un esprit de partage, pas avec un esprit d'exclusion. (*L'avenir oublié*, p. 18)

Joseph lui aussi avance des arguments pour prouver que la paix peut se réaliser d'une autre manière que la guerre :

Joseph : C'est à nous de lui inventer une paix. (*L'avenir oublié*, p. 13)

Joseph : [...] [Le peuple juif] est le peuple de l'Alliance. Et l'Alliance, c'est la paix. (*L'avenir oublié*, p. 17)

Le jeune homme refuse l'idée de l'armée et se veut un exemple de la paix et de la tolérance.

La troisième étape de l'enfermement est appelée « le dépassement ou la mort ». Dans ce texte, les personnages ne meurent pas. Le fait de ne pas pouvoir atteindre son idéal

est déjà une perte en soi. Ils restent enfermés dans leur idéal sans avoir pu convaincre les autres :

Yahou : Oui, je sais, je sais, ils étaient là avant nous. C'est certain, puisque ce sont eux qui nous ont exilés il y'a mille ans et qui nous empêchent aujourd'hui de revenir. (*L'avenir oublié*, p. 25)

Joseph refuse toujours de faire la guerre contre les arabes et continue d'aider son ami Nasser un arabe :

Joseph : Nasser, pour moi c'est un ami. J'aide un ami. (*L'avenir oublié*, p. 24)

La deuxième partie de la pièce met en scène une famille islamo-chrétienne au sein de laquelle l'on rencontre une divergence d'avis sur le pays. Cette famille a toujours vécu en Israël, mais ils sont considérés étrangers pour les Juifs. Ces derniers ont détruit la maison de l'un de ses membres :

La mère : Ils ont démolì la maison de mon frère parce qu'il n'avait pas de permis de construire. J'ai toujours pensé que notre seul tort est d'habiter la terre des prophètes : on nous confond avec les pèlerins. Personne ne croit que nous sommes là depuis toujours et pour toujours. Alors, on nous dit de rentrer chez nous, que la visite est terminée... Mais chez nous, c'est où en dehors d'ici ? (*L'avenir oublié*, p. 28)

Le personnage de la mère résume clairement la nature du conflit autour de la question de l'espace « Jérusalem ». En s'enfermant dans leurs visions opposées, les personnages s'entretuent à s'arracher le même espace. Ce dernier est au cœur même du conflit. Il est l'origine du problème et le but que l'on veut atteindre.

Pendant que la guerre éclate entre les différentes conceptions, les deux jeunes Joseph et Antoine-Nasser construisent, par contre leur propre espace ; le puits :

On découvre Antoine-Nasser et Joseph en train de travailler sur le puits. » (*L'avenir oublié*, p. 7)

Antoine-Nasser est debout sur l'échafaudage du puits. Joseph est au fond du puits en train de creuser. (*L'avenir oublié*, p. 41)

Les deux didascalies, celle du début et celle de la dernière scène comportent la même signification. Les deux personnages, malgré leurs différences partagent un même espace, et aspirent à la même tolérance, c'est ce qui les libère des conflits dans lesquels se sont enfermées leurs familles.

Face à l'esprit de guerre et celui de l'exil se dresse l'esprit du partage représenté à travers les deux jeunes hommes :

Antoine-Nasser : Tu te rends compte ! Mon père est chrétien, ma mère musulmane, mes enfants seront juifs. A moi tout seul, je serai Jérusalem ! *I will be the king of Jerusalem ! (L'avenir oublié, p. 45)*

Le personnage devient, lui-même, un espace représentatif d'entente.

Le cercle du malheur de l'enfermement se complète et s'entretient chez les adultes qui refusent toute idée de partage. Mais les jeunes personnages dépassent l'idéal de leurs familles pour en créer un autre tout à fait opposé. La conception de Joseph et de Nasser présente une ouverture vers un même espace en paix. La guerre ou l'exil ne sont plus des nécessités.

3.2. Du lieu rêvé au lieu enfermé

Dans le texte *L'avenir oublié*, l'espace dramatique et le temps entrent dans un jeu de manipulation humaine. La maison à laquelle rêve Brahim est une maison de paix :

Brahim : Je rêve à ma maison... sur des collines, n'importe laquelle puisqu'elles sont toutes sacrées. Une maison à quatre murs, et trois marches pour entrer dans la paix. Avec une odeur de pain, âcre et veloutée, ou une odeur de champ de blé sous un orage ensoleillé. [...] Quand les éléments fusionnent pour dire le plus simplement du monde : « Dieu existe ». (*L'avenir oublié*, p. 28)

La maison dont rêve le personnage reflète le genre du monde auquel il aspire. Un monde tranquille, sécurisé où règne la paix et où tout est une preuve de l'existence et la grandeur de Dieu. Mais il est difficile de trouver ce genre de maison, même en rêve :

Brahim : Ce rêve est interdit. Ce rêve a des frontières. Je rêve alors clandestinement à la détresse qui balaie un trottoir pour sentir l'odeur du sable perdu [...] « J'aime la vie, j'ai horreur de la non-vie. Construire une maison à Jérusalem... Un rêve de paix dans un cauchemar de guerre. (*L'avenir oublié*, p. 28)

L'interdiction d'un tel rêve, se manifeste dans le texte par la démolition de la maison de Brahim qu'il a construite. Pour le personnage, la maison fait partie d'un avenir incertain à cause des perturbations actuelles. La guerre a transformé le cours de la vie des personnages, ils sont dans une non-vie, un désespoir auquel il est difficile de s'échapper. Le rêve de paix se trouve en face d'une réalité dure, celle de la guerre. La maison, symbolisant la liberté, la paix et la joie de vivre, se transforme, dans la réalité en un lieu clos, où règne le chaos et le désespoir de la guerre.

Dans *Mémoires à la dérive*, l'espace est aussi traité de manière exceptionnelle. L'espace scénique, dans lequel jouent les acteurs, se transforme à plusieurs reprises. La scène garde en premier lieu sa fonction de lieu scénique, car l'auteur discute avec ses acteurs de ses problèmes de mémoire. Elle se transforme ensuite en un cabinet de psychanalyse. L'un des acteurs se prend pour un psychanalyste, installe un lit sur lequel s'allongera l'auteur :

(L'acteur 1 entre en scène poussant un lit sur lequel est allongé l'auteur. Musique.) (*Mémoires à la dérive*, p. 16)

L'acteur 1 : Allonge-toi ! (L'auteur se dirige vers le lit. L'acteur 1 l'asperge du "parfum de sa mère" avant de s'adresser à lui) (*Mémoires à la dérive*, p. 18)

La scène se transforme ensuite en un lieu de résurrection, où le père, mort pendant la guerre de libération, refait surface. Pour l'aider à retrouver sa mémoire, le père doit lui parler de la maison de sa naissance :

Le père : On habitait la ferme de Gaussi, dans un gourbi à côté de l'étable. Et tu es né dans leur maison. (*Mémoires à la dérive*, p. 23)

Enfermés dans le désespoir, le père et sa femme vivaient dans un « gourbi » (un petit espace fermé), à côté de l'étable, un autre espace qui enferme des bêtes. Les parents étaient dans l'obligation d'accepter cette situation dans l'espoir d'une autre ouverture. La maison des Gaussi est considérée comme un espace meilleur, espace plus ouvert dans lequel est né l'auteur.

Le père devait aussi évoquer ses origines et surtout leur Histoire :

Le père : La France était chez nous et ce n'était pas bien pour nous.

L'auteur : Mais au contraire, c'était bien. Si la France était encore là, on n'aurait pas besoin d'y aller ! Tu te rends compte ? On avait La France à domicile ! En sortant de chez nous à Alger, on était en France. (*Mémoires à la dérive*, p. 26)

Cette présentation ironique de l'espace par l'auteur montre bien l'esprit des jeunes gens qui ne pensent qu'à l'émigration vers le territoire français. Si pour le père, le départ du colon français est une libération, pour ce genre de jeunes, il s'agit plutôt d'une perte, d'un rêve qui s'évanouit.

Dans un troisième temps, la scène devient un autre lieu enfermé. Le père est capturé par l'armée française pour être interrogé :

(L'acteur 1 revient en officier. Il interroge le père. Le père est en position d'interrogé, l'auteur est spectateur.) (*Mémoires à la dérive*, p. 33)

L'auteur-spectateur prend de la distance par rapport à ce qui était son espace. Il est un regardant. Restent uniquement le père et l'officier français. Cette technique appelée théâtre dans le théâtre fonctionne comme le rêve dans un rêve. Elle donne plus de crédibilité à ce qui se passe dans cette scène fictive.

Dans ce texte, Benaiassa nous plonge dans des espaces profonds, reflétant l'inconscient de ses personnages. L'espace ouvert, tant convoité par l'auteur et les acteurs, et qui est la scène de théâtre, se transforme en des espaces fermés appartenant à des époques lointaines. En allant de l'enfance jusqu'à l'âge adulte. Cette dimension spatiale représente l'enfermement des personnages et leur perte à cause de problèmes de mémoire ou d'inconscient. A la fin du texte, l'auteur revient à l'espace de départ, l'espace initial, mais sans pour autant régler son problème. L'ouverture spatiale n'est pas synonyme de résolution, mais elle est plutôt source d'autres interrogations et la cause de son insatisfaction.

Dans *Marianne et le marabout*, le père exprime son désir de retourner en Algérie. Désir qui devient comme un rêve non réalisé, une obsession. Paralysé, il n'arrive plus à marcher ni à sortir de chez lui, il se sent dans une double prison. D'abord, enfermé dans son corps, dans son appartement et dans le pays. Ici, le personnage ne se sent pas libre :

Le père : [...] Moi, ici, je suis locataire ; là-bas, je suis propriétaire.
(*Marianne et le marabout*, p. 11)

Ce qui est un espace rêvé pour le père est en revanche un espace fermé pour ses enfants :

L'ainée : En rentrant au pays là-bas aussi on sera maghrébins sur les papiers, et immigrés dans nos mentalités.

La cadette : C'est vrai, ici on a des problèmes de faciès. Là-bas, on aura des problèmes de mentalité. Le racisme mental est peut-être le plus dur à supporter. (*Marianne et le marabout*, p. 22)

Karim : C'est normal que toi, tu te sentes étranger. Mais pour nous, c'est insupportable qu'on nous considère comme étrangers ! (*Marianne et le marabout*, p. 24)

L'idéal du père serait de rentrer en Algérie, ce n'est qu'ainsi qu'il se sentirait chez lui. Or ses enfants voient ce retour comme un déracinement. Nés en France, ils sont français, ailleurs ils ne sont que des étrangers. Enfermé dans sa logique et son passé, isolé dans son

monde, le père se voit comme étranger dans un pays où il a vécu depuis longtemps. Il considère aussi ses enfants nés en France comme des étrangers au pays. Le retour rêvé dans son pays d'origine est vu comme une ouverture :

Kader : [...] Ce que tu ne comprends pas, c'est que ce père a honte d'être venu ici et qu'il veut repartir pour se libérer des humiliations de l'Histoire. (*Marianne et le marabout*, p. 24)

La mère voit que cette obsession enferme de plus en plus le père :

Le père : Votre père, quand il a mal, il veut retourner. Quand il est bien, il veut rester. Ici, je ne peux pas dire qu'il a très bien vécu. Mais sa vie a été riche et il ne le sait pas. [...] Il n'a pas compris que c'était une chance. Il n'a pas compris parce qu'il était obsédé par le retour. Cette idée de retour l'a empêché d'être heureux, ici. [...] Si je pars d'ici, je ne serai plus la même et lui aussi ne sera plus le même. (*Marianne et le marabout*, p. 38)

Dans sa longue tirade, la mère explique l'état d'esprit de son mari. En insistant sur son obsession du retour et son enfermement.

Le père ne peut aller nulle part tant que ses enfants refusent de rentrer avec lui. Il tente de les forcer à l'idée du retour, mais n'y arrive toujours pas. A la fin de cette troisième étape, le personnage n'a plus l'espoir de s'en sortir. Même s'il continue de penser et de parler de retour, cet idéal ne peut être réalisé à cause de ses enfants. Ces derniers, nés en France, ne peuvent se sentir chez eux en Algérie. La mère immigrée elle aussi ne se sentira pas chez elle une fois rentrée. Elle ne considère pas le retour comme une ouverture ou une libération, mais un changement radical, voire un déracinement :

La mère : [...] la banlieue c'est nous. (*Marianne et le marabout*, p. 39)

Contrairement au père, la mère reconnaît son espace qui fait son identité. Elle ne se sent ni étrangère ni exilée, plutôt une première ancêtre dans la cité. Elle est consciente « que lorsque la porte s'ouvre on est lié par des liens qui de toute façon nous empêchent de partir³⁰³. » Dans ce cas, les liens créés dans la banlieue française sont plus forts, et empêchent le retour du père. L'idéal du père est remplacé par un autre, celui de sa famille : de sa femme et de ses enfants. Ces derniers constituent le nouvel idéal auquel le père devrait penser.

303 REGY, Claude, (Entretien) *Huis clos* de Jean-Paul Sartre, *La transcendance incarnée* in *Acteurs* No. 79 – 80, Mai-Juin 1990, p. 38.

3.3. Le corps, prison des personnages

Le corps peut être considéré aussi comme une prison pour les personnages. Ces derniers ne sont plus libres de circuler à leur guise. Il les empêche encore de s'exprimer. Dans *Marianne et le marabout*, le père est un personnage infirme, qui se déplace en fauteuil roulant. Son corps est une prison où la souffrance est son quotidien :

Le père : ... je souffre encore dans ce fauteuil roulant pour avoir une malheureuse retraite que je partage avec toi. (*Marianne et le marabout*, p. 8)

Le père ne cesse de répéter son invalidité :

Le père : Voilà ! Je te nourris et tu veux en plus que je te cherche du travail, assis dans un fauteuil roulant... ? (*Marianne et le marabout*, p. 10)

Les répétitions enfoncent le personnage dans sa prison corporelle. Coincé dans son corps et dans son fauteuil roulant, il voit sa vie faite que de souffrance et de sacrifice. Il n'arrive plus à être heureux. Il est tout le temps en colère et ne fait que crier et hurler :

Le père : [...] Rien n'a été facile pour moi. [...] Coincé dans ce fauteuil, qu'est-ce que je peux faire, moi ? J'en ai marre. J'en ai marre !

(Il tente de se lever et tombe de son fauteuil. Tout le monde accourt, ils le réinstallent.) (*Marianne et le marabout*, p. 20)

Le père n'arrive pas à se libérer du fauteuil et n'arrive plus à contrôler son corps.

Dans le texte, le père n'est pas le seul personnage emprisonné dans son corps. En effet, Nadia décrit la voisine du dessus :

Nadia : [...] Et la vieille du dessus qui gémit à chaque pas et qui n'arrête pas de grincer le parquet, comme si elle voulait s'exercer à remarcher après trente ans d'usine. Enfermée depuis quatre ans, elle est sans visite. (*Marianne et le marabout*, p. 8)

Nous avons déjà vu que ce personnage est enfermé dans un espace clos. Elle l'est aussi dans son corps. D'après la description de Nadia, la vieille femme serait, elle aussi invalide. Elle ne peut pas marcher. Nous avons constaté que ce personnage est évoqué par un autre sans être montré. Car on ne voit pas la vieille femme sur scène et on entend plus parler d'elle dans le texte. Paralysée, enfermée, elle est complètement oubliée, c'est ce qui accentue encore son isolement dans le texte.

3.4. La poésie de l'enfermement

Nous avons constaté dans les textes de Benaïssa la récurrence du langage poétique. Le poème est tantôt chanté, tantôt récité. Or il n'est pas composé pour chater la joie et le bonheur, mais la douleur de l'enfermement et de la mort.

La deuxième scène dans *Au-delà du voile*, l'ainée chante en arabe un long poème :

La confiance est morte, la confiance est morte.
Il ne reste plus rien, et la pauvreté guette
Nous voguons de crise en crise et la vérité est cachée.
Construire ou détruire, les discours sont tonitruants.
Personne n'est convaincant, nous n'avons rien compris.
Nous avons construit avec l'argent, nous avons oublié la jeunesse.
Nous avons bâti en béton, tout en sapant nos valeurs.
Nous avons laissé le pays dans le brouillard.
Aujourd'hui n'importe qui se prétend leader.
Les enfants sont abandonnés et les vieux hébétés.
Les générations s'entassent les jours fuient.
La démographie galope, personne ne se suffit.
Algérie tu m'inquiètes, j'en suis abrutie. (*Au-delà du voile*, p. 2)

La chanson constitue toute la scène. Aucun évènement ne se déroule, nous savons depuis la première scène, que l'ainée est rentrée du marché laissant dehors des manifestations violentes.

Par cette chanson, l'ainée chante, non dans une aire de joie, sa désolation de ce qu'est devenu le pays. La chanson dévoile la crise dans le pays, à commencer par le manque de confiance envers les hommes du pouvoir, qui énoncent des discours de sourds, qui ne réconfortent pas ni ne donnent de solution à la crise. Le personnage décrit aussi le niveau de perte dans laquelle sombrent les Algériens. Ces derniers subissent différentes injustices sans comprendre exactement ce qui se passe réellement. Perdus entre la réalité dure et atroce et une fine lueur d'espoir, ils mènent comme ils peuvent leur propre chemin. Grâce à ces vers libres, l'ainée arrive à dénoncer l'absurde qui enferme les habitants dans une atmosphère d'inquiétude et de peur. Les personnages cherchent chacun un univers qui le rassure. C'est pourquoi, l'ainée choisit, comme nous l'avons déjà vu, l'intérieur alors que sa sœur a choisi l'extérieur.

Dans *Les fils de l'amertume*, il y'a aussi une grande part de poésie qui fait part de l'enfermement et de l'isolement des personnages :

L'ancêtre : Quand s'arrêtera donc cette marche nocturne ?
 Les étoiles au-dessus de nos têtes filent
 Alors que les flambeaux du ciel continuent leur course.
 Je n'ose le regret, je ne peux le désespoir.
 Aurai-je un jour la raison qui dira ma folie ?
 L'échelle des valeurs est truquée.
 Nos enfants parlent comme des parchemins
 Et croient nous ouvrir à un nouveau savoir.
 [...]
 Quand le mensonge est notre seconde nature
 Comment voulez-vous atteindre la vérité ! (*Les fils de l'amertume*, p. 43)

Dans ce poème libre, l'ancêtre donne image générale de ce qui cause les conflits à l'intérieur du pays, immergé dans le désespoir, guidé par les mensonges, où la vérité se cache et les valeurs sont truquées. Les personnages sont enfermés dans ce monde tout en essayant de se (re)construire.

Dans ce texte, Benaïssa choisit des personnages atemporels, comme l'ancêtre, ou d'autres qui n'ont pas de rôles dans l'action dramatique, comme les narrateurs, pour décrire l'enfermement des personnages. Comme si ces derniers n'étaient pas vraiment conscients de leur situation.

Le choix de la structure du poème n'est pas non plus, à notre avis, une chose faite au hasard. Dans le poème libre, le poète n'est pas obligé de respecter une structure stricte. Tout est basé sur le choix des mots et la composition des images. L'ancêtre et les narrateurs dans ce texte, l'ainée et la cadette dans *Au-delà du voile*, la mère dans *L'avenir oublié*, s'expriment dans cette forme pour avoir plus de liberté et pour dire, dans une image métaphorique, l'ampleur de l'enfermement.

3.5. Perte de l'homme moderne

Les événements des siècles précédents les guerres, les maladies les crises, le terrorisme...etc. ont transformé l'être humain en une machine. Il découvre alors qu'il a perdu son humanité et se rend compte de son inhumanité. Cette dernière le pousse à vouloir annuler l'autre, en créant, dans ce but des moyens gigantesques. Les bombes atomiques, les camps de concentrations, les massacres ont mené non seulement à la perte du monde comme on le connaissait, mais de l'homme. L'homme se trouvant face à la destruction du monde s'est perdu en lui, il ne reconnaît plus son proche, et se méfie de tous, comme le confirme la mère dans *L'avenir oublié* :

La mère : En Algérie, on a toujours vécu avec les Arabes. Mes enfants ont grandi avec eux. J'ai combattu à leurs côtés pour l'indépendance. [...] Avec Zohra on a tout partagé : le bonheur, le malheur, le couffin, le pain, le café, le sucre, tout. Mais, je ne sais pas pourquoi, dès qu'ils ont obtenu l'indépendance ils ont changé. Ils sont devenus méfiants de tout le monde, même entre eux ; les Kabyles se méfiaient des Arabes, les Chaouias des Kabyles, l'est de l'ouest... Moi, je leur ai dit : « Ce n'est pas l'indépendance que vous avez obtenue, mais une épidémie de méfiance. » En fin de compte, je crois que je préfère un Kibboutz et la guerre, plutôt que la paix dans un pays arabe. (*L'avenir oublié*, p. 22)

L'ennemi est considéré comme une réelle menace, dont il ne faut pas s'approcher. L'homme perd de sa nature, il n'est plus un humain au regard des autres personnages mais il devient soit un objet, soit une entité abstraite qui représente une idée dangereuse, le mal voire la mort.

Pour quelques personnages de *L'avenir oublié*, l'arabe est un ennemi, et ceci est une vérité qui ne risque pas de changer :

Joseph : J'aide mon copain Antoine-Nasser à creuser un puits.

Yahou : Avec tout ce qu'il y a à faire, c'est tout ce que tu as trouvé ?

Joseph : Pourquoi, creuser un puits ce n'est pas utile ?

Yahou : Non. Dans ce cas, c'est aider un Arabe à trouver de l'eau.

Yahou : C'est aider le diable à construire une synagogue ! Tu fais preuve de solidarité avec l'ennemi. (*L'avenir oublié*, p. 24)

Pour le personnage, il est hors de question de trouver un terrain d'entente avec un Arabe. Comme si ce dernier n'a pas le droit d'exister. L'homme, l'Arabe est déshumanisé est classé au même rang qu'un diable. L'exorcisme ne se fera que dans le départ définitif de ce dernier.

Nous lisons la même méfiance dans un autre texte, *Le conseil de discipline*. Le proviseur exprime sa déception dans une telle situation :

Le proviseur : Ce qui me désole, c'est que le monde autour de nous a tellement craqué. La méfiance règne. Je n'arrive même pas à savoir ce qui se passe dans la tête d'un Atmour ou d'un Jacomino. (*Le conseil de discipline*, p. 28)

Plus tard, au cours de leur réunion, surgit un serpent qui se rapprochait des couffins :

Cohen : Il ne faut pas s'affoler sinon il va mordre...

(Ils agrandissent le cercle. Sultanat sort un revolver mais... il ne sait visiblement pas tirer)

(Tahar s'empare de l'arme des mains de Sultanat et tire plusieurs coups, déchiquetant le serpent)

(Etonnés et passablement inquiets, ils regardent Tahar au milieu du cercle, l'arme à la main)

[...] **Sultanat** : Il s'entraîne le week-end, je suis sûr. C'est un organisateur d'attentats... Monsieur le proviseur avant de nous réunir en pique-nique pour déballer nos tripes, il faut vérifier qui vous invitez.

[...] (Billard sort. Tahar reste seul, debout, l'arme à la main)

(Le conseil de discipline, p. 58)

La méfiance pousse les personnages à abandonner leur collègue seul sur scène et à Sultanat de confirmer que c'est un organisateur d'attentat. Ce qui fait de Tahar un espion aux yeux des autres personnages et qui ne mérite pas leur confiance. Les principes de sociabilité et d'altérité ont été réduits à néant par la dimension qu'ont pris les faits et l'impact des innombrables guerres. Ces guerres qui cherchent à n'importe quel prix à exterminer l'ennemi. Ce dernier étant considéré comme inhumain par les personnes qui veulent l'éliminer.

Dans un contexte de violence et de terreur, où tout est possible, où l'individu livré à lui-même, l'homme a du mal de sortir de ce cercle vicieux, le mal n'a plus de limites, le langage n'a plus de pouvoir, il n'y a qu'un chemin que doit prendre le dramaturge, celui de représenter cet homme à travers l'horreur. Cette horreur qui naît de l'incapacité d'habiter et de partager le monde :

Yahou : Etre arabe et israélien en même temps, c'est une aberration de l'Histoire. Même l'ONU ne sait qu'en faire. (*L'avenir oublié*, p. 24)

Le personnage s'est enfermé dans son propre idéal. En croyant que l'espace lui appartient seul, le rejet de l'autre lui est égal, voire légal et justifié, faisant de l'homme en face de lui un rien, un non-être.

A partir d'un système fermé qui contrôle les conduites des humains, l'horreur semble devenue le nouveau modèle politique contemporain pour imposer son pouvoir dans un monde qui n'est plus un mais multiple. Il arrive aujourd'hui que les hommes d'une même société se sentent appartenir à un monde différent de celui de chacun. Le conflit entre les terroristes et le pouvoir le prouve très bien. Les premiers veulent détenir le pouvoir en se servant de la violence contre ceux qui ne les reconnaissent pas ou ne les suivent pas. Les autres veulent le garder et le préserver. Les deux forces s'enferment chacune dans ses convictions. Le pays pour les uns est très différent pour les autres. Chacun a l'impression d'appartenir à un pays et à une religion différente qu'il est impossible d'unifier à cause des divergences et de l'impossibilité de communiquer. Cependant, ils sont unifiés dans la banalisation de la mort d'autrui. La mort de Youcef dans *Les fils de l'amertume* est

considérée comme une erreur. La banalisation de la mort est une forme d'exclusion de l'homme. Ni sa vie ni sa mort ne constituaient une différence pour ceux qui l'ont renié et tué.

Cette image banalisante de la mort d'un être humain, permet à l'écrivain de créer l'effet contraire sur le lecteur\spectateur. Il montre la gravité de la situation, l'horreur dans laquelle devait vivre l'homme du XX^e siècle. Face à de tels changements et d'atrocités, le dramaturge suscite un dialogue qui permet de réveiller les esprits et le sens de l'humain comme disait Aristote dans la *Poétique* :

Avec les coups de théâtre et les actions simples, les auteurs cherchent atteindre leur but par l'effet de surprise, car c'est cela qui est tragique et qui éveille le sens de l'humain » (Poétique). [...] La tragédie [...] apparaît à tous égards comme la principale sinon la seule forme artistique capable non seulement de représenter les hommes, et les malheurs des hommes, mais encore de permettre d'appréhender ce qui en l'homme caractérise l'humain³⁰⁴.

Le théâtre contemporain a fait de l'humanité et de l'inhumanité une obsession. Le meilleur moyen pour y parvenir reste la représentation de ce qui se passe dans l'actualité. Le tragique contemporain a développé de nouveaux modèles de mise en scène, sans que le sentiment tragique de l'homme ne disparaisse, car *L'idée du tragique reste essentiellement la même, tout comme il reste toujours aussi naturel à l'homme de pleurer*³⁰⁵. Les conflits tragiques ne sont pas inventés, mais repris de la réalité et variés.

Benaïssa s'inspire de la réalité de ses atrocités ses malheurs pour montre la nature inhumaine de l'homme et qui est à l'origine de ces conflits.

3.6. Paradoxe tragique dans Les confessions d'un musulman de mauvaise foi

Dans ce texte, l'auteur met en scène un enfant en apprentissage de la religion. L'ironie de situation (ou ironie du sort) est caractéristique de cette pièce. Karim, le personnage principal rejoint l'école coranique pour apprendre les préceptes de l'islam. Ses parents voulant faire de lui un bon musulman :

³⁰⁴ NAUGRETTE, C. *Paysages dévastés*, Circé, 2004, p. 142

³⁰⁵ KIERKEGAARD, S. *Le reflet du tragique ancien dans le moderne, in Ou bien... ou bien*, Robert Laffont, Paris, 1993, p. 127

Karim : Nous étions dix heures par jour en cours : cinq heures à l'école française, cinq heures à l'école arabe. (Les confessions d'un musulman de mauvaise foi, p. 8)

Le début s'annonce plutôt bien, normal. Au fur et à mesure, l'enfant devient très curieux interrogeant ainsi cette religion. Pour ce, il s'adressait soit au cheikh, son professeur d'arabe ou sa mère et chacun des deux personnages devait satisfaire sa curiosité. Son apprentissage se poursuit jusqu'à ce qu'il commence à prier. Mais il continue toujours à poser des questions, souvent subversives. Devenu adulte, il a l'impression de bien comprendre sa religion. Tout est expliqué à travers elle, par exemple, il ne peut pas s'asseoir à côté d'une fille :

Karim : je ne peux pas m'asseoir à côté d'une fille, Monsieur.

Karim : Parce que je fais la prière. (*Les confessions d'un musulman de mauvaise foi*, p. 27)

Il s'en sert même dans ses cours de géométrie :

Karim : Deux droites parallèles sont deux droites qui ne se rejoignent que si Dieu veut ; et si elles se rejoignent, que Dieu nous en préserve. (*Les confessions d'un musulman de mauvaise foi*, p. 29)

Pour le jeune Karim, tout est lié à la religion, même si l'explication est ailleurs. Enfermé dans et par cet apprentissage religieux, il ne peut expliquer autrement ce qu'il voit ou vit.

Adulte, Karim tombe amoureux d'une française. D'autres interrogations germent dans sa tête, son apprentissage s'avère insuffisant, sa foi mise en doute et sa religion l'enferme de plus en plus. Il ne se sent plus libre d'aimer ou d'agir à sa guise. Malgré les contestations de sa mère et les défenses émises par la voix off, celle Dieu, le personnage décide de poursuivre sa relation avec Micheline. Cette décision le libère de sa prison et le sort de son enfermement, mais son bonheur n'est pas pour longtemps, car sa compagne doit rentrer en France.

Sans amour, il découvre un autre monde, vide, froid, s'ajoute à cela les manifestations et les violences des groupes terroristes. Le personnage se trouve dans un monde fait d'horreur, où l'on tuait au nom de Dieu. Sa foi reçoit un coup dur. Ses questions sont désormais destinées au Dieu, mais ce dernier ne répond plus. Le silence s'installe, et son doute se dissipe. A la fin du texte, le personnage reconnaît ne pas avoir vraiment compris sa religion, par contre il a compris que tout devait se faire par sa volonté :

Karim : Naturellement et humainement, j'ai dû mettre ma foi en la vie pour sauver ma vie, en la sérénité pour sauver ma peur, en la paix pour faire reculer la violence. J'ai compris que tout devait s'exercer par ma volonté, à

partir de mon désir. C'est peut-être cela être athée ! (*Les confessions d'un musulman de mauvaise foi*, p. 47)

Le parcours du personnage est marqué de paradoxe. Tout enfant, il a suivi un enseignement religieux qui devait faire de lui un bon musulman, or ces personnes qui devaient apporter de bons enseignements ont conduit le pays dans le chaos :

Karim : Nos aînés pensaient qu'en gonflant l'image de Dieu, ils allaient grandir la religion. Pour nous faire peur, ils nous ont enseigné le contraire de la croyance, ce qui nous pousse, à tout instant de notre vie, à redéfinir notre identité religieuse et à revisiter l'espace et le contenu de notre foi. (*Les confessions d'un musulman de mauvaise foi*, p. 47)

Il n'arrive plus à savoir si les meurtres commis au nom du Dieu sont justes ou non :

Karim : Dieu est-ce une erreur ou une injustice ?

(Silence) Réponds, Dieu !

C'est au nom de Dieu qu'il a été assassiné.

(Silence. Rafale de mitraille) Réponds, Dieu. (*Les confessions d'un musulman de mauvaise foi*, p.46)

Karim reprend l'idée de l'ancêtre des *Fils de l'amertume* :

L'ancêtre : [...] Je n'aime pas le pays où la mort est une erreur. (*Les fils de l'amertume*, p. 62)

Si Farid a été piégé par ses enseignants fanatiques, Karim s'est retiré en prenant un autre chemin. C'est d'ailleurs le chemin opposé qu'on lui avait tracé. Cette fin (athée) est considérée comme une ouverture à son enferment. La part du tragique personnage Karim disparaît, le libérant ainsi des multiples questions sans réponses et déceptions. Mais l'enferment persiste chez d'autres personnages qui se sont enfermés dans leur fanatisme religieux, en se croyant bien faire.

Cette comédie de Benaïssa, n'a pas une fin heureuse comme celle d'une comédie classique. Sa particularité c'est que le rire du spectateur\ lecteur se transforme en une surprise, pas joyeuse, en revanche mais décevante.

C'est ce retournement de la situation qui nous permet de penser qu'il s'agit d'une ironie de la situation ou ironie dramatique.

L'écrivain superpose le comique et le tragique :

J'ai d'abord voulu m'amuser, précise l'auteur, joint à Paris quelques jours avant son arrivée à Montréal. J'ai voulu faire une synthèse de toute cette gravité et de toute cette violence de l'islam. Je tenais à montrer qu'un jeune musulman qui a été formé à l'islam se trouve inévitablement devant des expériences nouvelles et imprévues. Raconter l'islam, ce n'est jamais

intéressant. L'anecdote sur la religion est plus éloquente que l'histoire de la religion en elle-même³⁰⁶

C'est dans l'amusement que le dramaturge met en scène l'horreur de la guerre fratricide qui trouve ses origines non dans la religion elle-même mais dans la mauvaise compréhension :

Pour avoir des préjugés, il faut connaître, au moins un peu. Le problème, c'est que l'islam est une inconnue non connue et que les événements qui suscitent l'intérêt pour lui ne sont pas des plus joyeux. Ce qu'il faut, c'est ramener la discussion sur un terrain de sérénité, de curiosité et d'intérêt intellectuel. Il faut que les gens comprennent que tous les musulmans ne peuvent pas être des terroristes. Oui, l'islam s'oppose à tout, c'est un système fermé sur lui-même qui gère la société dans son ensemble et non pas seulement la spiritualité des humains. Mais il s'agit là d'une lecture très ancienne, une vision qui date du 12e siècle. Il y a aujourd'hui de nombreux rénovateurs de l'islam, de nouveaux penseurs. Malheureusement, ceux-ci butent souvent contre des pouvoirs arabes, des gens qui vivent au moyen âge par rapport à l'époque où nous sommes³⁰⁷.

Nous avons vu que dans l'œuvre théâtrale de Benaïssa, la question de la religion n'est pas traitée de façon à l'enseigner, mais l'écrivain tente de donner les différentes conceptions que l'on fait de cette religion et des conséquences qui en résultent. Conséquences malheureusement terribles. Le lecteur ne se trouva pas en position de disciple ou d'élève, mais il a le pouvoir de prendre du recul par rapport à ce sujet épineux pour saisir les différents sens et significations des textes. Son rire n'est pas un blasphème mais une manière de compatir avec le personnage. Le rire permet donc une connivence et une entente avec Karim et les autres personnages du corpus. Un rapprochement qui place, spectateur et personnage dans le même pied d'égalité. Le spectateur ne rira pas parce qu'il se sent supérieur au personnage, mais parce qu'il a compris une réalité en même temps que lui.

Le comique dans les textes de Benaïssa ne sert pas à dédramatiser une situation déjà dramatique, mais à la rapprocher, le plus délicatement possible au lecteur\ spectateur. Ce dernier sort plus serein parce qu'il a de nouvelles conceptions, il n'aura qu'à réfléchir et choisir celle qui lui paraît la plus adéquate à la vie de tous les jours.

³⁰⁶BENAISSA, S. in, <http://www.voir.ca/artsdelascene/artsdelascene.aspx?iIDArticle=36158>

³⁰⁷BENAISSA, S. « Les lumières de l'Islam », in www.sefarad.ca.

Le comique et le tragique s'entremêlent donc, non pour s'annuler l'un l'autre, mais pour se compléter et installer une aire de complicité entre la scène et la salle. Les deux mondes se rencontrent et s'échangent d'informations et surtout d'émotions.

SYNTHESE

La dramaturgie de Benaïssa invite à la réflexion sur l'homme et sur ses actes, et ce pour nous mettre devant nos propres pensées et nos propres positions par rapport au monde que nous construisons. Son œuvre nous montre ce que l'homme peut faire à son semblable et à la société. L'écrivain ne se contente pas de mettre en scène l'étouffement, l'impuissance, le malheur, le désespoir, mais tente de plonger notre regard dans l'humanité dans ses expressions les plus complexes. En montrant l'inhumanité, il veut restituer l'humain.

Dans l'œuvre de l'écrivain algérien, le tragique n'a plus pour source une force extérieure qui l'empêche d'accomplir sa destinée, mais il émane de sa propre personne, de son inhumanité. Ses actions ne sont plus guidées par des forces maléfiques, mais elles sont de ses propres choix. S'il ne peut faire un bon choix, c'est un autre homme qui le force d'une manière ou d'une autre. S'il ne peut exprimer sa douleur et raconter son malheur, c'est parce qu'il est réduit au silence.

CONCLUSION

CONCLUSION

Au cours de notre étude, nous avons commencé dans une première partie par remonter dans le passé du théâtre en Algérie. Cet art qui était d'abord maudit pendant la colonisation. Le peuple algérien voyait en lui une sorte d'assimilation au Français, et d'acculturation. Une chose d'inacceptable.

Grâce au séjour en Algérie des premières troupes égyptiennes « *El Koumidia El Misria* » de Abdelkader El Misri et « *Jawq Souleymane Quardahi* », en 1907-1908, les jeunes lettrés algériens commencèrent à s'intéresser à l'art théâtral. Les premières pièces algériennes mettaient en scène des personnages historiques, traitant les thèmes de l'arabité et de l'islamité. Après la visite de Georges Abiaden Algérie en 1921, d'autres associations créèrent en arabe littéraire des pièces boudées par le public algérien. Car la majorité était des analphabètes qui fuyaient non seulement l'arabe classique mais aussi les thèmes traités.

La langue et les thèmes choisis avaient donc un impact sur le succès ou l'échec des pièces théâtrales. Après *Djehad'Allalou*, le public n'a plus la même conception de l'art théâtral en Algérie. Ce dernier est apprécié car il arrive à représenter sur scène les maux du peuple dans son propre dialecte et dans un ton comique. *Djeha* a réussi à imposer l'usage de l'arabe dialectal et installer la dimension comique dans le théâtre.

La question de la structure dramatique était et reste toujours posée. Depuis le début, les hommes de théâtre pensent à faire et refaire l'espace et le temps pour être plus proche de leur public. Ce dernier devait désormais regarder activement le spectacle, il ne devait plus être passif. Pour cela, on devait choisir des thèmes de son quotidien, on a même pensé à réutiliser les formes populaires, comme « *halqa, meddah, gowal* » etc. S'ajoute à tout cela l'emprunt d'auteurs étrangers comme Molière, Brecht et autres qui ont permis aux intellectuels algériens d'agrandir leurs horizons. Kateb Yacine, Abdelkader Alloula, Ould Abderrahmane Kaki et Slimane Benaïssa sont, à notre avis, les auteurs qui articulent merveilleusement des formes populaires et l'univers dramatique européen³⁰⁸

Ce parcours historique du théâtre en Algérie, nous a permis d'avoir une idée sur les débuts du théâtre de Benaïssa. Ce dernier a travaillé avec Kateb Yacine dans une autre manière d'écrire et de mettre en scène et qui consistait en une élaboration collective du travail dramatique. Puis il a constitué sa propre troupe de théâtre indépendante. Ce qui lui a

³⁰⁸ CHENIKI, A. *Le théâtre en Algérie*, op., cit., p. 12

permis d'écrire et de monter ses propres textes. Benaïssa a su attirer son public en écrivant en arabe dialectal et en abordant les sujets de son quotidien. Après des menaces de mort, il décide de s'installer en France, où il devait revoir son théâtre pour qu'il puisse parler de l'Algérien aux Français. Pour ce faire, il devait écrire des textes qui intéressent les deux publics et choisir surtout une structure qui ne les pousse pas à abandonner les salles.

Nous avons donc remarqué ce qui caractérise son écriture dramatique. C'est la contiguïté entre le comique et le tragique. Ces deux notions ne sont pas prises comme des genres littéraires mais plutôt comme des visions du monde actuel.

Dans la deuxième partie, nous avons commencé par des tentatives de définitions du comique et des procédés employés par le dramaturge, tels que l'humour et l'ironie.

A l'aide des théories philosophiques de Bergson, de Schopenhauer, de Jankélévitch, d'Escarpit, de Genette et bien d'autres encore, nous montrons que l'humour et l'ironie sont une vision du monde et une manière de nommer de façon multiple. Ils rendent possible la représentation du réel et lui donnent un sens polyphonique face à l'incongruité. L'humour et l'ironie en fonction des nombreuses possibilités qu'ils offrent deviennent des stratégies dans la construction de l'art théâtral de Benaïssa. Celui-ci devient une aire de jeu où se dessinent diverses formes : la dérision et le sarcasme. C'est ainsi que se crée une véritable poétique du rire dans les différents textes analysés.

L'œuvre de l'écrivain algérien propose une perspective à la fois comique et critique sur les malaises ou les traumatismes liés au rapport du sujet aux normes, aux injonctions qui encadrent sa construction identitaire, ou aux conceptions courantes qui dénie la complexité de l'histoire ou de la réalité. Les aspects de l'énonciation humoristique présents dans l'écriture de Benaïssa intègrent aussi l'autodérision, puisque les protagonistes émettent des remarques visant leurs appartenances, et exposent directement au public leurs tensions par rapport aux contextes dans lesquels ils se trouvent pris. Mais les textes du dramaturge algérien recourent principalement à la déstabilisation des cadres et des conceptions dogmatiques. Il les confronte à leurs propres contradictions via les interrogations effrontées ou les observations inconvenantes de certains protagonistes.

Les personnages de Benaïssa se permettent de questionner l'Histoire, la mémoire et la religion, parce qu'ils n'arrivent pas à comprendre l'origine du mal et la cause de leurs malheurs. Ce qui nous a menés à étudier dans la troisième et dernière partie la part du tragique dans ses textes.

Les différentes définitions du tragique par plusieurs philosophes placent ce dernier dans le quotidien de l'être humain. Le tragique n'est plus considéré comme genre littéraire respectant les règles posées par Aristote. Mais il est présent comme une vision du monde. En effet après les guerres mondiales, les guerres civiles, l'homme voit la vie autrement. Dans le corpus, il se manifeste aussi autrement. Benaïssa nous montre dans ses textes des individus coincés dans un grand monde fermé, livrés à eux-mêmes ils ne trouvent que la violence comme meilleur moyen pour s'exprimer. Le tragique ne montre pas des héros, mais des personnages ordinaires qui, sans commettre de « faute tragique » se voient ôter la vie, chassés de chez eux, dévalorisés, déshumanisés.

Le tragique que montre l'écrivain, est un tragique quotidien, que l'on vit, ressent chaque jour. Il n'y a pas de grandes actions, mais de simples événements. Benaïssa veut rendre compte de l'origine de ce tragique, des malheurs et qui n'ont pour source que l'homme lui-même. On voit dans ce dernier son côté inhumain. Enfermé dans son idéal, il donne raison à son inhumanité.

Nous avons tenté de montrer, à partir de notre étude que le comique chez Benaïssa ne sert pas à divertir, ni à dédramatiser, mais à faire montrer le tragique de l'homme moderne. Cette modeste étude, nous a permis de découvrir quelques caractéristiques de l'écriture dramatique de Slimane Benaïssa. Nous en avons découvert d'autres au fur et à mesure de notre lecture du corpus, ce qui encourage à réfléchir à d'autres travaux futurs (articles, études analytiques... etc.) sur ces détails que nous n'avons pas pu aborder faute d'espace alloué, voire envisager une étude sur l'écriture dramatique algérienne d'expression française. De là, nous élargirons notre choix de textes et d'auteurs, et ce dans le but de contribuer dans la recherche dramatique en Algérie.

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS

BENAISSA, Slimane : *Au-delà du voile*, Lansman, 1991

Le conseil de discipline, Lansman, 1994

Marianne et le marabout, Lansman, 1995

Les fils de l'amertume, Lansman, 1996

Un homme ordinaire pour quatre femmes particulières, Lansman,
1997

Prophètes sans dieu, Lansman, 1999

L'avenir oublié, Lansman, 1999

Mémoires à la dérive, Lansman, 2001

Les confessions d'un musulman de mauvaise foi, Lansman, 2004

TEXTES CITES

BENAISSA, Slimane : *Boualemzid el goudem*, (« Boualem va de l'avant »),
SONELEC, 1974

Youm el djemâakharjouleriyem, (« Le vendredi sortent les
gazelles »), Théâtre régional de Annaba, 1978

El mahgour, (« Le houspillé »), Théâtre régional de Annaba, 1978

Babourghraq, (« Le bateau coule »), 1983

Rakkhouyaouanachkoun, (« Tu es mon frère et moi qui suis-je ? »),
Alger 1992

Walmoudja Wellet, (« Le retour de la vague »), 2012

OUVRAGES THEORIQUES

ABIRACHED, Robert, *La crise du personnage*, Gallimard, 1994

ARISTOTE, *LIVRE DE LA POETIQUE*. Traduction de Jules Barthélemy-Saint-Hilaire, Paris, Ladrance, 1838

ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Gallimard, 1964

AZIZA, Mohammed, *Regards sur le théâtre arabe contemporain*, MTE, Tunis, 1970

BARTHES, Roland, *Leçons*, Paris, Seuil, 1989

BAUDELAIRE, Charles, *De l'essence du rire, et généralement du comique dans les arts plastiques*,

BERETTA, Allain, *Le tragique*, Ellipses, Paris, 2000

BERGSON, Henri, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, 1900.

Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit, Paris, P.U.F., 1939

BRECHT, Bertolt, *Homme pour homme*, dans *Théâtre complet*, L'Arche, Paris, 1956

BRETON, André, *Anthologie de l'humour noir*, préface, édition du Sagittaire, Paris, 1940

CHARBONNIER, Marie-Anne, *Esthétique du théâtre moderne*, Armand colin, 1998

CHÂTEAU, Jean, « Le sérieux et ses contraires », in *Revue philosophique* (140), octobre-décembre 1950

CHIRPAZ, François, *Le tragique*, PUF, 1998

COCTEAU, Jean, *Journal d'un inconnu*, Paris, Grasset, 1953

CORTES, Joseph, *Analyse sémiotique du discours, de l'énoncé à l'énonciation*, HACHETTE, 1991

DEFAYS, Jean-Marc, *Le comique*, SEUIL, 1996

- Approches du discours comique*, Liège, Mardaga, 1999
- DEJEAN, Jean-Luc, *Le théâtre français depuis 1945*, Paris, NATHAN, 1987
- DIDEROT, Denis, *Paradoxe sur le comédien*, Garnier Flammarion, 1967
- DIEM, Jean-Marie, ZIV, Avner, *Le sens de l'humour*, Paris, Bordas, 1987
- DOMENACH, Jean-Marie, *Le retour du tragique*, Du Seuil, 1967
- DUCHÂTEL, Eric, *Analyse littéraire de l'œuvre dramatique*, Armand Colin, 1998
- DUCROT, Oswald, *Le dire et le dit*, Edition de Minuit, 1984
- ESCARPIT, Robert, *L'Humour*, 4^{ème} édition PUF, coll. Que sais-je ? France, Paris, 1967
- EVARD, Frank, *L'Humour*, Paris, Hachette, 1996
- FERKOUS, Salah, *Aperçu de l'histoire de l'Algérie des Phéniciens à l'indépendance. 814 AV. J.C. \ 1962*, traduit par BENAMOR Salah, Dar El-Ouloum, 2007
- FO, Dario, *Le gai savoir de l'acteur*, L'Arche, 1990
- FONTANIER, Pierre, « Manuel classique pour l'étude des tropes », in *Les figures du discours*, Flammarion, Paris, 1968
- FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1972
- FREUD, Sigmund, *Le mot d'esprit et sa relation avec l'inconscient*, Gallimard, 1971,
- GENET, Jean, *Les paravents*, Gallimard, Paris, 2000
- GOUHIER, Henry, *L'œuvre théâtrale*, Paris Flammarion, 1958
- GRAULLE, Christophe, *André Breton et l'humour noir. Une révolte supérieure de l'esprit*, HARMATTAN, 2000
- HALBWACHS, Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, 1994
- HUBERT, Marie-Claude, *Le théâtre*, Armand-Colin, Paris, 1998

Les grandes théories du théâtre, Armand Colin, 2005

HUGO, Victor, Préface de *Cromwell*, dans *Œuvres complètes*, Paris, le club français du livre, T. III, 1970

JACQUART, Emmanuel, *Le théâtre de dérision*, Paris, Gallimard, 1974

JANKELEVITCH, Vladimir, *L'ironie ou la Bonne conscience*, Paris, PUF, 1950

: *L'ironie*, Paris, Flammarion, 1964

KADDACHE, Mahfoud, *L'Algérie des algériens, de la préhistoire à 1954*, EDIF, Alger, 2000

KANT, Emanuel, *Critique de la faculté de juger*, [1790], trad. A. RENART, Paris, Flammarion, 2001

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Armand Colin, 2002

KIERKEGAARD, Soren, *Le reflet du tragique ancien dans le moderne*, in *Ou bien... ou bien*, Robert Laffont, Paris, 1993

LAGARDE et MICHARD, *Les textes littéraires français, XVII^e siècle*, Paris, Bordas, 1962

LANDAU, Jakob M., *Etudes sur le théâtre et le cinéma arabes*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1965

LARTHOMAS, Pierre, *Le langage dramatique*, PUF. 1980

LAZZARINI-DOSSIN, Muriel, *L'impasse du tragique, Pirandello, Valle-Inclán et le nouveau théâtre*, Publication de facultés universitaires, Bruxelles, 2002

LONSKI, J., *L'espace dramatique au XX^e siècle, Le drame d'avant-garde et le théâtre*

MAETERLINCK, Maurice, *Le trésor des humbles*, Labor, Bruxelles, 1986

MAINGUENEAU, Dominique, *L'analyse du discours*, HACHETTE, 1991

MEHL, Roger, *Les attitudes morales*, Paris P.U.F., 1971

- MERLEAU-PONTY, Maurice, *La structure du comportement*, Paris, PUF, 1953
- MEYER, Michel, *Le comique et le tragique. Penser le théâtre et son histoire*, PUF, France, 2003
- MOLINA, Alvaro, Escobar, *L'enfermement*, Klincksiek, Paris, 1989
- MORETTI, Jean-Charles, *Théâtre et société dans la Grèce antique*, Livre de poche, 2001
- MOURA, Jean-Marc, *Le sens littéraire de l'humour*, PUF, 2010
- MUNTEANU, Romul, « La farce tragique et la signification du rire contemporain » in *Le comique et le tragique, cahiers romains d'études littéraires*, Bucarest, n°3, 1978
- NAUGRETTE, Catherine, *Paysages dévastés*, Circé, 2004
- L'esthétique théâtrale*, Armand Colin, 2005
- NIETZSCHE, *Le drame musical grec*, conférence donnée le 18 janvier 1870 à Bâle
- La naissance de la tragédie ou Hellénisme et Pessimisme*, Sigma édition.
- NOGUEZ, Dominique, *L'arc-en-ciel des humours*. Livre de poche, 2000
- OMESCO, Ion, *L'impasse de la tragédie*, PUF, 1978
- La métamorphose de la tragédie*, PUF, 1978
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, DUNOD, 1996
- Voix et images de la scène Essais de sémiologie théâtrale*, Presses Universitaires de Lille, 1982
- PIAGET, Jean, *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
- PRIN, Claude, « Reconnaissance de la tragédie », *Du théâtre*, octobre 1993, n°2
- PRUNER, Michel, *L'Analyse du texte de théâtre*, NATHAN\ VUEF, Paris, 2003
- QUINTILIEN, *Institut oratoria*, texte établi et traduit par Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1978

- REGY, Claude, (Entretien) *Huis clos* de Jean-Paul Sartre, *La transcendance incarnée*
in
Acteurs No. 79 – 80, Mai-Juin 1990
- RIBARD, Dinah et VIALA, Alain, *Le tragique*, Gallimard, 2002
- RICOEUR, Paul, *La mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Le Seuil, Paris, 2000
- RIFFATERRE, Michael, *Fonctions de l'humour dans les misérables*, France,
NATHAN, 1972
- RYNGAERT, Jean-Pierre et SERMON, Julie, *Le personnage théâtral contemporain :
décomposition, recomposition*, éditions THEATRALES, 2006
- SAREIL, Jean, *L'écriture comique*, PUF, 1984
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique
d'une recherche*. Centre d'études théâtrales, Université Catholique de Louvain, Institut
d'études théâtrales, Université ■ Paris III, Etudes Théâtrales, 2001
- SCHOENTJES, Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001
- SCHOPENHAUER, Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Paris,
P.U.F., 1966
- SIBONY, Daniel, *Le sens du rire et de l'humour*, Paris, Odile Jacobs, 2010
- SZONDI, Peter, *Essai sur le tragique*, Circé (pour la traduction), 2003
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, Belin Sup, 1996
- Lire le théâtre II, l'école du spectateur*, BelinSup, 1996
- Lire le théâtre III, le dialogue du théâtre*, Belin Sup, 1996
- Les termes clés de l'analyse du théâtre, Seuil, 1996
- UNAMUNO, Miguel, *Le sentiment tragique de la vie*, 1912, Gallimard, réed. Folio,
1997

OUVRAGES SUR LE THÉÂTRE EN ALGERIE

BENACHOUR, Bouziane, *Le théâtre en mouvement, octobre 88 à ce jour*, Dar El Gharb, Oran, 2002

BACHETARZI, Mahieddine, *Mémoires Tome I*, ENAG, Alger, 2009

Mémoires Tome II, ENAG, Alger, 2009

Mémoires Tome III, ENAG, Alger, 2010

BAFFET, Roselyne, *Tradition théâtrale et modernité en Algérie*, Paris, Éd. Harmattan, 1985

CHENIKI, Ahmed, *Le théâtre en Algérie. Histoire et enjeux*, Edisud, Aix-en-Provence, 2002

Vérités du théâtre en Algérie, Ed. Dar El Gharb, Oran, 2006

CHEURFI, Achour, *Petit dictionnaire du théâtre algérien. De 1920 à nos jours*, DALIMEN, Algérie, 2012

DAHMANE, Hadj, *Le théâtre politique en Algérie*, Edition Houma, Alger, 2015

KALI, Mohammed, *Théâtre algérien, La fin d'un Malentendu*, Ed. Ministère de la culture, Alger, 2008,

SELALI, Ali, *L'aurore du théâtre algérien (1926-1930)*, Ed. Dar El Gharb, Oran, 2004

ARTICLES

BARASCH, Jeffrey Andrew, « 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)

BENAISSA, Slimane, Interview par Samir ATAMAR, in *Libération*, 28 octobre 1991 (après la mise en scène de *Au-delà du voile*.)

BENAISSA, Slimane, Interview par Nassima CHABANI, in *Info soir, le quotidien national du soir*, 17-18 novembre 2005.

BENAISSA, Slimane, Interview par BOUZEGHRANE Nadja, dans *L'Expression*, 3 avril 2005.

Entretien réalisé par ADDAR, Djamila, in <http://taghamsa.wordpress.com/2013/06/06/slimane-benaissa-la-vague-est-de-retour/>, posté le 7 juin 2013

BENAISSA, Slimane, interviewé par MEGHERBI Wahid, in *Slimane Benaissa 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

CHÂTEAU, Jean, « Le sérieux et ses contraires », in *Revue philosophique* (140), octobre-décembre 1950

CHAULET-ACHOUR, Christiane, in *Algérie Littérature\ Action*, Marsa éditions, Paris, n° 33-34, 1999

CHENIKI, Ahmed, Entretien avec Slimane Benaissa, in <http://cultures-algerie.wifeo.com/entretiens.php>

CHIALI- LALAOUI, Fatima Zohra, *Le dire par l'humour à travers une lecture de Muriel Robin*, in www.acta-fabula.org consulté en 2011

GRIM, Nordine, « *Je vis en France mais l'Algérie m'habite* », entretien avec Slimane Benaissa, in *El Watan*, 31 mai 2006

KATEB, Hakim, *J'ai envie de reprendre tout mon répertoire*, entretien avec Slimane Benaissa, Interview par in *Le Soir d'Algérie*, 19-11-2005.

KJELL HAUGEN, Arne, *Baudelaire : le rire et le grotesque*, in, *Littérature*, n°72, 1988.

KUBISTA, Anna, *Culture sans frontières – Slimane Benaissa : « Si les démocraties dans les pays arabes ne sont pas accompagnées, ce sera pire que tout »*, 02/04/2011, in <http://www.radio.cz/fr>

LABOURET, Denis, *Le double je de l'humour*, in www.fabula.org, février 2011

MANSORI, Rosa, *Je veux reprendre contact avec le public algérien*, entretien avec Slimane Benaïssa, in *Le Jeune Indépendant* 8 janvier 2006

MIKES, Georges, *Sautes d'humour*, in « Le courrier » *Le rire, satire au flanc*, UNESCO, avril 1962

MILLER, Jacques-Alain, « psychanalyse et société », in *Revue Quarto, la psychanalyse et la mégère modernité*, n°38, mars, 2005

MORAN, Patrick et GENDREL, Bernard, *Humour*, in www.fabula.org/ février, 2011

NOGUEZ, Dominique, La syllepse, clé de l'humour ?, in *Humoresque, l'humour d'expression française*, Z'édicions, Paris, 27-30 juin 1988

« L'humour ou la dernière des tristesses », in *Etudes françaises*, Vol. 5, N° 2, 1969

PRIN, Claude, « Reconnaissance de la tragédie », *Du théâtre*, octobre 1993, n°2

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?* Entretien avec Alexandre Prstojevic, in, <http://www.vox-poetica.org/entretiens/Schaeffer.htm>

THESES

CAMACHO LOPEZ, Sandra, *La figure de l'enfermement comme modèle tragique dans la dramaturgie contemporaine colombienne*. Thèse soutenue à l'université Sorbonne, Paris III, le 8-11-2010, dirigée par Catherine Naugrette.

CASTADOT, Elisabeth, *Dramaturgie de l'humour dans le théâtre francophone contemporain. Détachement et connivence face aux malaises dans l'identification chez Gutenberg, Benaïssa et Pourveur*. Thèse soutenue à l'université catholique Louvain-Le-Neuve, en novembre 2013, dirigée par Pr. Pierre Perret.

OUARDI, Brahim, *Ecritures, théâtre et engagement dans le théâtre d'Henri Kréa et Noureddine Aba*, thèse de doctorat soutenue à l'université d'Oran, 2008-2009, dirigée par les Pr. Christiane CHAULET-ACHOUR et Hadj MILIANI.

SARRAZAC, Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche*. Centre d'études théâtrales, Université Catholique de Louvain, Institut d'études théâtrales, Université Paris III, Etudes Théâtrales, 2001

SIMEDIH, Kokou Vincent, *L'humour et l'ironie en littérature francophone subsaharienne, une poétique du rire*, thèse présentée au département d'études françaises de l'université Queen's, Canada, mars 2008

ZEGHNOUF, Chafik, *L'inscription de la mémoire collective dans « Les fils de l'amertume » de Slimane Benaïssa*, Mémoire de magister soutenu à l'université de Constantine, en 2008, dirigé par Farida Logbi

SITES

<http://www.slimane-benaïssa.com>

www.sefarade.ce

www.atlasmedias.com

<http://cultures-algerie.wifeo.com/entretiens.php>

<http://marsa-algerielitterature.info/>

www.atlasmedias.com

www.fabula.org

http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html

http://www.ac-grenoble.fr/PhiloSophie/old2/file/bergson_matiere_et_memoire.pdf

http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/le_mot_d_esprit/freud_le_mot_d_esprit.pdf

www.docteurangelique.fre.fr 2008

Dictionnaire

DICTIONNAIRE HACHETTE de la langue française, Paris, 2007

RESUME

L'œuvre théâtrale de Slimane Benaïssa, écrite en français, traite d'évènements tragiques, tels que la guerre, le terrorisme, la violence physique et morale, la séparation, etc. sous un ton comique. Il existe aussi des textes comiques mais parsemés de tragique. Ce qui caractérise son écriture, c'est la contiguïté du comique et du tragique dans un même texte. Il ne s'agit pas d'un mélange du comique et du tragique comme des concepts génériques bien définis, mais il s'agit d'une exploitation de l'élasticité d'un comique capable d'envahir d'autres territoires qui ne lui sont pas associés. L'objectif de cette thèse est de démontrer que le comique ne sert pas à dédramatiser une situation macabre, mais il permet de mettre la lumière sur la tragédie en Algérie. Le tragique que montre le dramaturge, est un tragique quotidien, que l'on vit, ressent chaque jour. Il n'y a pas de grandes actions, mais de simples évènements. Benaïssa veut rendre compte de l'origine de ce tragique, des malheurs ayant pour source l'homme lui-même. On voit dans ce dernier son côté inhumain. Enfermé dans son idéal, il donne raison à son inhumanité. Le questionnement du comique et du tragique permet de mettre en relief les différentes configurations spatiales et les formations discursives caractérisant le fonctionnement de son œuvre.

Mots clés : Slimane Benaïssa, théâtre, tragédie, comédie, tragique, comique, discours humoristique.

ABSTRACT

Slimane Benaïssa's theatrical work, written in French, deals with tragic events, such as war, terrorism, physical and moral violence, separation, etc. in a comical tone. There are also comic texts, but dotted with tragedy. What characterizes his writing is the contiguity of the comic and the tragic in the same text. It is not a mixture of the comic and the tragic as well-defined generic concepts, but it is an exploitation of the elasticity of a comic capable of invading other territories which are not associated. The objective of this thesis is to demonstrate that the comic is not used to play down a macabre situation, but it allows to shed light on the tragedy in Algeria. The tragedy that the playwright shows is a daily tragedy that we experience, feel every day. There are no big actions, but simple events. Benaïssa wants to give an account of the origin of this tragedy, of the misfortunes having for source man himself. We see in the latter his inhuman side. Locked in his ideal, he gives reason to his inhumanity. The questioning of the comic and the tragic makes it possible to highlight the different spatial configurations and the discursive formations characterizing the functioning of his work.

Keywords: Slimane Benaïssa, theatre, tragedy, comedy, tragic, comic, humorous speech.

ملخص

يعالج عمل سليمان بن عيسى المسرحي المدون باللغة الفرنسية أحداثا مأساوية مثل الحرب والإرهاب والعنف الجسدي والمعنوي وغيرها بطريقة فكاهية. كما نجد أيضا بعض النصوص الفكاهية ذات طابع مأساوي. ويعد التجاور بين الفكاهة و الماسات اهم ميزات اعماله. اذ لا يمثل هذا المزيج مفهوميين عامين محددين بل هو عبارة عن استغلال مرونة الفكاهة التي بوسعها اجتياح ميادين اخري لا تقربها. يصبو هدف هذه الاطروحة الي اثبات ان الفكاهة لا تسعى الي تهوين وضع مروع بل ترمي الي تسليط الضوء علي الماسات في الجزائر. و تعد الماسات المتجلية في اعمال الكاتب المسرحي تلك المتعلقة بالحياة اليومية. فنلاحظ ان الطابع المسيطر علي اعماله لا يتسم بأفعال جسيمة بل بأحداث بسيطة. يسعى الكاتب بن عيسى الي ابراز أصول فن الماسات هذا و كذا الاحزان التي يسببها الانسان لنفسه. و من هذا يتجلى جانبه غير الإنساني كونه منغلقا في عالمه المثالي في تأييده لعدم انسانيته. و يسمح تساؤل الفكاهة و الماسات بإظهار الاشكال المكانية و التكوينات الاستطردية التي تميز عمله.

كلمات مفاتيح سليمان بن عيسى. المسرح. الماسات. الكوميديا. الفكاهة. الخطاب الهزلي.

Table des matières

DEDICACES	3
REMERCIEMENTS	4
INTRODUCTION	5
INTRODUCTION	6
PREMIERE PARTIE : EMERGENCE D'UN NOUVEL ART : LE THEÂTRE	14
CHAPITRE I : UN THEATRE NATIONAL, TRADITIONS D'UNE ESTHETIQUE	16
1.1. Genèse du théâtre en Algérie	18
1.2. Le théâtre après l'indépendance.....	24
1.2.1. Thèmes historiques.....	25
1.2.2. Thèmes sociopolitiques.....	27
1.3. La question linguistique.....	29
1.3.1. L'arabe dialectal vs l'arabe classique	29
1.3.2. Les pièces de Benaïssa en arabe dialectal	36
1.3.3. Le théâtre de langue française.....	41
1.4. Un développement semé d'obstacles	44
CHAPITRE II : LES RESEAUX THEMATIQUE	47
2.1. Représentation de l'Histoire	49
2.2. Thème de la religion	61
2.3. La place de la femme dans le théâtre de Benaïssa	75
CHAPITRE III : STRUCTURES DRAMATIQUES	85
3.1. Fonctions du titre	87
3.1.1. L'identification : <i>Marianne et le marabout</i>	87
3.1.2. Titre attractif.....	88
3.1.3. Titre informatif.....	89
3.2. Scènes d'Exposition.....	89
3.3. Étude des personnages	95
3.3.1. Présentation des personnages	95

3.3.2. Le personnage métonymique	100
3.3.2. Le personnage oxymore	101
3.3.3. Farid, coupable ou victime ?	105
3.3.4. Youcef le journaliste	109
3.3.5. L'ancêtre et les narrateurs	111
SYNTHESE	114

DEUXIEME PARTIE : LE PROJET THEÂTRAL DE SLIMANE BENAÏSSA, SPECIFICITE DU TEXTE DRAMATIQUE 116

CHAPITRE I : PROBLEMATIQUES DU RIRE : LE SERIEUX ET LE NON-SERIEUX 118

1.1. Rire / Comique : tentative de définition	120
1.2. Rire en dehors du théâtre	121
1.3. Le rire \ le comique au théâtre	126
1.4. Tentative d'une définition de l'humour	131
1.5. L'ironie : étymologie et définition	137
1.5.1 L'ironie socratique	139
1.5.2. L'ironie verbale.....	144
1.6. Le discours humoristique de Benaïssa.....	146

CHAPITRE II : LES PROCÉDES COMIQUES DANS LE CORPUS 152

2.1. Le père : de la raideur morale au ridicule dans <i>Marianne et le marabout</i>	154
2.2. La syllepse (le quiproquo)	156
2.3. Logique et non-sens	161
2.6. Musicalité et ton ironique	166
2.5 L'hyperbole (ou l'exagération)	171
2.6. Sarcasme	173

CHAPITRE III : FONCTIONS DU COMIQUE 176

3.1. Désacralisation par le rire	178
3.2. Fonction sociale du rire : humour et connivence chez Benaïssa	184
3.3. Autodérision : auto-défense non-agressive.....	186
3.4. Le comique, une façon pour dire la vérité	190
3.5. Humour noir : rire des malheurs	196
SYNTHESE	200

PARTIE III : MECANISME DU TRAGIQUE CHEZ BENAISSA	201
CHAPITRE I : POETIQUE DU TRAGIQUE DANS LE CORPUS	204
1.1. Sens littéraire du tragique	206
1.2. Evolution du tragique aux XIX ^e et XX ^e siècles	208
1.3. Tragique au-delà de la tragédie.....	209
1.4. Le genre tragique en Algérie.....	210
1.5. Le personnage tragique chez Benaïssa	212
1.6. Tragique de la connaissance	225
1.7. Tragique de la volonté	227
1.7.1. Le tragique du choix impur	227
1.7.2. Le tragique du choix exemplaire.....	228
1.8. Le tragique de la solitude.....	230
CHAPITRE II : LE TRAGIQUE QUOTIDIEN	233
2.1. Défaillance de la mémoire	235
2.2. Mémoire et quête identitaire	244
2.3. La distorsion du langage.....	246
2.4. Temporalité détraquée	255
2.5. La clôture	262
2.6. Mise en scène d'un tragique quotidien	265
CHAPITRE III : FIGURES DE L'ENFERMEMENT DANS LE CORPUS	270
3.1. L'espace dramatique	272
3.1.1. Intérieur clos.....	272
3.1.2. Extérieur enfermé.....	275
3.1.2.1. La rue, espace fermé	275
3.1.2.2. Le pays en guerre	277
3.2. Du lieu rêvé au lieu enfermé.....	283
3.3. Le corps, prison des personnages.....	287
3.4. La poésie de l'enfermement.....	288
3.5. Perte de l'homme moderne	289
3.6. Paradoxe tragique dans Les confessions d'un musulman de mauvaise foi	292
SYNTHESE	297

CONCLUSION	297
CONCLUSION.....	298
BIBLIOGRAPHIE	300
BIBLIOGRAPHIE.....	301
CORPUS.....	301
TEXTES CITES.....	301
OUVRAGES THEORIQUES.....	302
OUVRAGES SUR LE THEÂTRE EN ALGERIE	307
ARTICLES	307
THESES.....	309
SITES.....	310
RESUME	311

