



Résumé : *Les titres des séquences indiqués par l'auteur dans 1962 semblent annoncer une simple remontée dans le passé des deux personnages présents, or de multiples mouvements existent entre le présent scénique, le présent historique et le passé. Ils sont assurés par divers processus mémoriels : transitions, jeu sur les temps des verbes, personnages récitant, dialogue joué. De là le comique mais aussi une dimension polémique.*

Mots-clés : *Mémoire - récitant - jeu - polémique - humour - Indépendance.*

Abstract: *The sequences' titles in 1962 seem announce the past simply rise again, however, there are various changes between present on the stage, historical present and past. Different processes are used for remembrance: play on tense, characters as tellers, dialogue and performance. It produces comic effects and a polemical tone.*

Keywords: *Memory - teller - play - polemical - humor - independence.*

المخلص: يبدو أن عناوين الفقرات التي يشير إليها المؤلف في مسرحيته المعنونة 1962 تشير إلى رجوع بسيط إلى الماضي لشخصيتي المسرحية والحاضر، ولكن توجد هناك حركات متعددة بين الحاضر الروائي و الحاضر التاريخي والماضي تضمنها عمليات الذاكرة المختلفة : التحولات، التلاعب بزمن الأفعال، الشخصيات الناشئة الحوار الملعب. وهذا ما يعطي المسرحية طابعا الفكاهي ولكن أيضا بعدها الجدلي.

الكلمات المفتاحية : الذاكرة، القراءة، اللعبة، الجدل، النكتة، الاستقلال.

Pourquoi spirale de la mémoire ? L'image s'est imposée à moi comme ce qui pouvait le mieux convenir à ce va-et-vient entre plusieurs moments du temps présents dans la pièce de Mohammed Kacimi, 1962, le point focal étant, me semble-t-il, ce que j'appellerai l'Algérie des années 90, à partir de quoi et vers quoi toute évocation du passé prend forme et sens : le temps de l'Histoire, celle de l'Algérie aux prises avec les assassinats et les exactions de toutes sortes².

La première et la dernière séquences³ de la pièce, en boucle, disent les retrouvailles des deux cousins, les tentatives de Gharib pour retenir Nadja en France et le départ malgré tout de celle-ci pour l'Algérie où elle enseigne.

Entre ces deux moments, les remontées dans le passé des deux personnages semblent s'effectuer de façon simple si l'on s'en tient aux titres des séquences, or le processus mémoriel n'est pas linéaire.

S'il est aisé d'identifier les différentes strates du passé, l'on remarque bien vite que leur mise en forme a conduit Kacimi à la création d'une écriture dramatique originale mêlant récit et jeu, dialogues multiples entre personnages scéniques, à savoir les deux protagonistes, et non scéniques, à savoir tous les autres, interprétés par les deux premiers.

C'est donc à la fois aux processus mémoriels et aux choix dramaturgiques de M. Kacimi que je m'intéresserai ici.

Les titres des séquences et la mémoire

La première séquence, intitulée « L'arrivée au port », explicitement centrée sur les retrouvailles de Gharib et Nadia, glisse très vite vers des moments différents du passé : certains sont anecdotiques comme le voyage en avion fait une fois par Nadia ou son récent séjour à Paris, mais d'autres sont fondamentaux telle l'évocation d'El-Hamel qui détermine la succession des autres séquences dont tous les titres sont narratifs et expriment de façon lapidaire ce que Kacimi résume lui-même dans son avant propos intitulé « Pourquoi 1962 ? », à l'exception de l'énigmatique « L'exiguïté de l'âme » qui renvoie à une expression employée par les femmes algériennes.

Cette vue panoramique de la pièce se révèle vite superficielle : nous n'avons pas affaire à un simple *flash back* car cet enchâssement du passé dans le présent des deux protagonistes comporte de multiples trajectoires. Non seulement il y a des retours vers le présent (le quai d'embarquement du port de Marseille) et le passé proche ou le futur de Nadia (l'Algérie des années 90), mais l'organisation de détail dévoile la complexité de l'écriture des processus mémoriels.

Les éléments déclencheurs ou médiateurs

Ils sont multiples. Ce peut être, par une antithèse entre le passé et le présent, une réplique amorce : « *Gharib. J'ai laissé une enfant prisonnière de la steppe et tu es devenue une dame qui prend seule le bateau.* » (p. 10). Plus subtilement, le lieu de l'action dramatique, le port de Marseille, fournit les éléments médiateurs : « *Gharib. Retourne-toi. La mer est à l'envers et notre enfance est derrière nous [...]. Mais regarde les murs du fort Saint Jean ! C'est El- Hamel, notre zaouia.* » (p. 12).

Kacimi cultive également l'art des enchaînements : l'éclat de rire de Nadia, à la fin de la première séquence, après le rappel inopiné d'une phrase de leçon de géographie, permet le passage à la seconde séquence centrée sur l'école française :

« *Gharib. Tu as oublié que la Méditerranée traverse la France comme la Seine traverse Paris. Nadia (elle rit). Oh non, je n'oublierai jamais le jour de ta raclée : 21 décembre 1961.* » (p. 13).

Pour passer des « rêves de l'Indépendance » à « La fête du 5 juillet », il suffit d'une prophétie du grand père au futur simple et d'une assertion de Nadia au présent de narration :

«Gharib (jouant grand-père) [...]. Oh, vous deux ! si vous commencez dès maintenant à tout vouloir refaire vous-mêmes, je vous préviens, elle se passera mal votre indépendance. [...] » / Nadia : C'est vrai, elle se passe mal. » (pp. 24-25).

De « La nuit du destin » à « L'exil », le dialogue ne s'arrête pas : Nadia adolescente dit de l'amour qu'il faut le cacher, « Sinon il va [leur] porter malheur » et Gharib continue : « Le lendemain, je t'ai envoyé un recueil de poésie [...] » (pp. 41-42).

Ces enchaînements assurent une continuité dans l'évocation du passé malgré les éléments de discontinuité et de rupture que constituent les retours vers le présent scénique ou le présent historique de l'Algérie.

L'emploi des temps verbaux

Le seul temps du passé exclu, sans doute parce que renvoyant au récit romanesque dont se dégage volontairement Kacimi⁴, est le passé simple. L'intrication des quatre temps employés dans les répliques, à savoir le présent de narration, le passé composé, l'imparfait et le plus-que-parfait, est complexe.

Le présent de narration caractérise les passages attribués à un personnage récitant, ce qui a pour effet de rapprocher le récit des spectateurs. Il actualise ainsi la fête, la joie, l'émotion ressentis le 5 juillet (p. 25). Il nous fait partager le regard amusé des personnages adultes sur la réception qui leur était réservée après leur fugue : « M. Mefrein nous attend devant le portail. » (p. 35).

En revanche, pour introduire un autre moment du passé, Gharib et Nadia usent de l'imparfait, ainsi lorsque Nadia évoque

« les derniers jours de la guerre » (p.17) ou une anecdote significative, celle des vertus miraculeuses du texte coranique : « Quand j'étais malade, grand-père écrivait quelques formules du Livre sur une feuille [...] » (p. 20).

Au cours d'une même séquence, et parfois à l'intérieur d'une réplique, les changements de temps sont nombreux : ils doivent être mis en rapport avec le statut des personnages.

Les personnages récitants

Kacimi confie souvent à un personnage récitant le soin de faire émerger le passé : à ce titre, Nadia a dès la première séquence la vedette : El-Hamel surgit dans des phrases nominales avant la description et la narration sous forme de versets : « El-Hamel, la douleur, notre maison d'enfance, une citadelle. Un immense monastère d'Islam sur les hauts plateaux, territoire du vide et de la soif ». (p. 12). Nadia assume le continuo du récit dans les trois premières séquences et Gharib prend le relai à la quatrième (« Les rêves de l'Indépendance »). Ensuite, les deux récitants interviennent en alternance à

partir de « La fête du 5 juillet », et ainsi de suite jusqu'à la onzième séquence, ce qui crée une forme particulière de récit alterné mêlé au dialogue.

Or la figure du personnage récitant induit un autre rapport au spectateur qui se trouve dans la situation de ceux qui écoutent le *goual* (le conteur), ce qui est sans doute pour Kacimi une façon de rappeler une pratique culturelle villageoise liée à l'oralité. Le récit est souvent enclenché par des formulations au présent de narration qui rapprochent les auditeurs de ce qui est raconté, et leur donnent envie de connaître la suite, ainsi : « *Tout commence en septembre* » (p. 14), « *Le drame survient à la rentrée lorsque grand-mère nous met le cartable sur le dos.* » (p. 29).

Mais dans le récit chronologique des faits, il arrive que le personnage récitant introduise un commentaire. Le premier est celui de Gharib sur El-Hamel, lieu saint, lieu de mort :

« Toutes nos nuits étaient remplies de mort et de Coran. Un village tu disais ? Non, une ville sainte née du néant et du miracle, où les hommes ne vivaient que pour se dissoudre dans la foi. » (p. 19).

Lui fait écho celui de Nadia sur les femmes algériennes d'autrefois et l'étrange expression de « *l'exiguïté de l'âme* » (p. 37). Dans un autre cas, le commentaire porte non sur ce qui est raconté mais sur un autre moment du passé : l'on pourrait penser qu'il s'agit d'une simple association d'idées or cela nous ramène à l'actualité algérienne :

« Nadia : Tu sais, les derniers jours de la guerre, monsieur Mefrein [l'instituteur] tirait les rideaux de la classe et nous faisait chanter très fort pour couvrir le bruit des balles et des grenades. Aujourd'hui à Alger, mes nuits sont faites de rafales, de cris de femmes et d'enfants. » (p. 17).

On voit là un exemple de ce que j'appelle la spirale de la mémoire : nous étions à l'école de la République française avec Mefrein et Gharib enfant et soudain, la réflexion de Nadia, nous fait faire un double bond dans le temps par deux prolepses, l'une évoquant la guerre d'Algérie, l'autre l'Algérie qu'elle connaît. Ceci nous détourne momentanément du passé de l'enfance que nous ne retrouvons que dans la séquence suivante, après un autre détour par un passé à peine évoqué : « *Je ne suis retournée qu'une fois à El-Hamel, pour les funérailles de grand-père.* » (p. 18).

Le récit en jeu

Cette expression paradoxale rend compte d'une des pratiques d'écriture théâtrale de Kacimi, probablement celle qui donne le mieux vie à la plongée dans le passé. L'auteur use de didascalies comme « (Gharib enfant) » ou « (Nadia enfant) » pour signaler le passage du dialogue des personnages adultes à la mise en jeu et en scène de l'enfance. Il est à noter que Nadia ne joue son rôle d'enfant que dans trois séquences, la plus importante à cet égard étant la quatrième (« Les rêves de l'Indépendance ») comme si à ce moment là elle accédait à la parole, avec quelques moments de jeu dans la sixième (p. 27)

et la septième (p. 30) alors que Gharib joue très souvent le sien, confronté à d'autres personnages.

Hors son rôle d'enfant, Nadia joue l'adolescente qu'elle fut (« Nadia à 16 ans ») dans la séquence « La nuit du destin », elle assume également le rôle de la grand-mère dans la séquence « La fugue » (p. 29) et de façon très ponctuelle celui de son propre père (p. 35). Gharib, à l'inverse, est par excellence l'acteur : il est Mefrein l'instituteur à plusieurs reprises dans les séquences « *La Méditerranée traverse la France comme la Seine traverse Paris* » et « *C'est quoi l'Indépendance ?* », les élèves algériens dans la séquence « La Méditerranée... », le grand-père dans « Les rêves de l'Indépendance », l'oncle et son propre père dans « *C'est quoi l'Indépendance ?* » et « La fugue » et même le père de Nadia dans « L'exigüité de l'âme ».

Cette répartition des rôles joués recouvre bien sûr la distinction des genres, à une exception près (Nadia jouant son père) : n'est-elle pas significative d'un univers social où la parole masculine a la primauté parce qu'elle est l'autorité ?

La théâtralisation qu'introduit le jeu dans le jeu a de multiples fonctions. Elle réinstaura par-delà tout ce qui les sépare, les oppose même, la complicité des enfants et adolescents que furent Nadia et Gharib, dans le rire le plus souvent. La mise en scène du passé permet également de faire vivre concrètement au lecteur et encore davantage au spectateur la biographie de deux jeunes Algériens dans les années qui ont précédé et immédiatement suivi l'Indépendance. Pour le public en effet, ce sont des images d'Epinal qui lui renvoient ce que le souci de l'assimilation de la puissance coloniale pouvait imposer. La leçon de géographie est à cet égard révélatrice : drôle et polémique à la fois puisqu'il s'agit de mesurer la distance entre l'Algérie et l'Arabie puis entre la France et l'Algérie, à seule fin de prouver que la capitale (Paris) est moins loin de El-Hamel que La Mecque, ceci avec toute la mauvaise foi possible : « Non, imbécile, pas de Dunkerque à Tamanrasset. Là, de Marseille à Alger. » (p. 16). Quant à la vérité enseignée, assénée devrions-nous dire, elle laisse aujourd'hui perplexe : « *La Méditerranée traverse la France comme la Seine traverse Paris.* » (ibid.). Kacimi va jusqu'à pervertir le dialogue joué entre le maître et les élèves lorsque Mefrein fait les questions et les réponses, Gharib adulte suggérant par là que l'instituteur s'empare de la parole à la place des élèves qui n'ont même plus le temps de réfléchir, ceci pour mieux imposer le discours colonial sur la France. Jouer le personnage du grand-père, c'est endosser un autre discours, celui du vieil Algérien, cheik respecté et confiant dans ce que doit apporter l'Indépendance. Ses répliques mettent à la portée des enfants les bienfaits attendus de l'Indépendance avec des images de contes des Mille et Une Nuits associées à des sourates du Coran :

« *Comme le dit le Seigneur : Ce sera le jour où le visage radieux, satisfaits de votre quête vous entrerez dans un jardin élevé avec des sources vives, de grands lits de repos, des coussins alignés et des tapis étalés.* » (p. 22).

Le merveilleux envahit le discours : la mer « *viendra d'elle-même jusqu'à El-Hamel. Elle installera ses vagues à l'entrée du village, elle recouvrira la steppe et remplira le lit sec de l'oued.* » (ibid.), quant au soleil, il « *redeviendra doux*

comme la soie de Damas. » (ibid.). L'humour s'en mêle alors, dont on ne sait plus très bien si c'est celui du vieux cheik ou celui de Gharib qui le joue : le soleil était « *féroce [...] pour faire peur aux colons, les empêcher de s'installer ici* », ou encore : « *Nous avons déjà donné ordre à la France de remballer tous les scorpions qu'elle a amenés ici pour faire peur à nos enfants.* » (ibid.). Le grand-père, figure tutélaire, est aussi celui qui est fier d'avoir des petits enfants qui vont préparer le grand jour du 5 juillet. Le père, également incarné par Gharib, est un combattant du FLN : « *mon fils mon combat est fini à toi de prendre la relève* », lui dit-il en lui mettant « *le fusil à l'épaule* » (p. 26). Mais il apparaît surtout comme une figure de l'autorité répressive, à l'instar de Mefrein et du père de Nadia : d'ailleurs, les trois, joués par Gharib, se succèdent dans le jeu au moment de tancer et de punir les fugeurs (respectivement p. 35, 38, 42).

Le jeu, en ce qu'il provoque le rire, que ce soit à propos de l'école, de la fugue, de la réception qui attend les fugeurs, a toujours le mérite d'écartier le pathétique : la déception des enfants qui voient leurs rêves s'effondrer tient autant à leur naïveté et à leur confiance aveugle dans les propos des adultes qu'à la réalité de l'Histoire. Le jeu a donc la vertu de détendre ce que le récit a parfois d'âpre dans la mise en cause des valeurs qui régissent la zaouia, par exemple sur l'Ecole de Dieu (p. 19). Il évite la monotonie du récit rétrospectif confié aux récitants et nous rapproche des personnages.

Les processus mémoriels à l'œuvre dans la séquence « La fugue »

Une fois présentés les éléments de l'écriture théâtrale de la mémoire dans l'ensemble de la pièce, il me semble utile d'analyser en détail l'intrication des processus mémoriels dans une séquence particulière : j'ai choisi « La fugue » (pp. 32-36) qui est l'une des plus complexes à cet égard.

Elle commence par Nadia récitante, ensuite, le dialogue entre Nadia et Gharib enfants dit la décision de la fugue, puis Gharib prend à son tour le statut de récitant, employant le présent de narration : « *Nous voilà au milieu de l'oued en route pour l'Indépendance.* » (p. 33), Nadia reprend le récit puis ils chantent ensemble, enfants, « *Algérie, Algérie, ô pays de cocagne! Nous allons enfin te libérer du bagne.* » (p. 33). Une réplique de Nadia dans le jeu comporte une phrase au présent : « *Mes sandales sont déchirées...* ».

L'ambiguïté s'installe : s'agit-il d'une constatation de l'enfant qui voit le projet compromis ou une réflexion amusée de Nadia adulte ? Les deux protagonistes enfants ne jouent pas mais racontent : « *Nadia (enfant). Moi je dis grimpe vite les rochers.* » (p. 34), et plus loin Gharib : « *Subjugués nous avançons [...]* » : le verbe trahit l'adulte et met une distance que le jeu jusque là avait pour fonction d'abolir. De même « *Nous oublions le chemin de Bou-Saâda. Nous sommes déjà libres !* » (ibid.).

Le jeu sur les temps ajoute à la complexité : après une réflexion au présent d'énonciation, le présent de narration nous ramène à la scène enfantine mais un imparfait se glisse dans le récit avant que le dialogue joué ne reprenne :

« *Gharib. Je ne sais combien a duré cette ivresse, une heure peut-être ou une éternité, le temps que de grands cris nous y arrachent. En haut du ravin toute la famille était là rassemblée derrière le garde champêtre le facteur et l'imam. [...]. Nadia. Mon père se jette sur moi et me sort trempée de la mare. (Jouant son père) Malheureuse ! que faisais-tu avec ce voyou, seule au milieu de l'oued ? (Enfant) Je voulais voir la plage, papa ! [...].* » (p. 35).

Le télescopage des temps produit une accélération qui précipite le dénouement malheureux pour les enfants et a un effet comique. Après la réplique du père, Gharib reprend le récit au présent de narration : « *Le mien me prend par la peau du cou pendant que je répète : « Mais pourquoi aller à l'école puisqu'on vient d'avoir l'Indépendance ?* ».

La suite de sa réplique continue le récit puis la réaction de son père, puis un commentaire de récitant :

« *Entre gifles et coups de pied sa réponse me parvient : On ne fuit pas l'écriture on ne fuit pas l'écriture. C'est ainsi que dans notre Sud on désigne l'école. On ne va pas à l'école on va à l'écriture. On ne fait pas l'école buissonnière on trahit l'écriture.* » (ibid.).

Encore une phrase de récit, de Nadia cette fois, et l'on revient au dialogue joué entre Mefrein et les enfants... muets, dialogue dans lequel se glissent description et récit au présent par Nadia, puis réponse de Gharib à l'instituteur et nouveau commentaire de Nadia, la séquence se terminant sur la chanson « *Il y a longtemps que je t'aime/ Jamais je ne t'oublierai.* » (p. 36). Il faut relire toute la séquence pour sentir combien l'intrication des temps, des voix narratrices et discursives est riche, les passages de récit accélérant l'action, les commentaires la ralentissant, dans des effets de rythme que l'on trouve certes ailleurs dans la pièce mais qui me semblent ici concentrés pour passer de l'enthousiasme enfantin à la désillusion, le regard adulte des protagonistes ajoutant l'humour.

Conclusion

Le tissage du narratif et du discursif dans *1962* est original : ce qui, dans un roman, serait dévolu au narrateur omniscient passe dans les grandes répliques de récitants, tandis que l'équivalent de la focalisation interne est le jeu en dialogue, chaque personnage joué par Gharib ou Nadia nous donnant un regard différent sur les événements ou les émotions vécus.

La finalité de ce travail mémoriel est explicitement exposée par Gharib :

« *Trop d'histoire, trop de sable, trop de sang mêlés. J'ai tout fait pour oublier l'Algérie, l'arracher de mon corps et de mes mots, la remplacer par l'exil qui m'accorde chaque jour la solitude comme nationalité et comme origine. Je croyais m'en être sorti pour de bon, mais ces derniers temps, elle m'explose au visage. Malgré moi, je fouille ma mémoire, elle m'aide à comprendre ou à oublier ce qui se passe.* » (p. 18).

Le peintre Gharib n'est-il pas un double de l'écrivain Kacimi qui écrit : « *L'Algérie me met au pied du mur. [...]. Elle submerge mes lieux d'exil, me saute au visage, explose entre mes mains [...]* »⁵ ? Dès lors, la pièce peut avoir une valeur cathartique et l'on comprend bien le choix de la forme théâtrale comme lieu d'une parole plurielle qui fait surgir les fantômes du passé à la fois pour les conjurer et pour mieux appréhender, à travers eux, le sens de l'histoire.

Pour ce qui est de l'écriture, même si les titres des séquences indiqués dans le texte semblent annoncer une simple remontée dans le passé des deux personnages présents, de multiples va et vient s'opèrent entre le présent scénique, le présent historique de l'Algérie et divers moments du passé. Les processus mémoriels mis en œuvre par le dramaturge sont nombreux. Notons parmi eux d'une part les éléments déclencheurs et les transitions que Kacimi utilise pour les retours en arrière et, d'autre part, le jeu sur les temps des verbes.

L'auteur confie la narration du passé à Gharib et Nadia en tant que personnages récitant qui peuvent apparaître comme des figures du « Goual » ou bien il fait jouer par ces deux protagonistes adultes divers rôles : eux-mêmes enfants et les autres personnages qui intervenaient dans cette enfance. Le jeu introduit bien sûr le comique, mais aussi un propos polémique sur l'Algérie française, souvent marqué au coin de l'humour. L'étude d'une séquence particulièrement significative a mis en lumière l'intrication des différents procédés d'écriture du passé. Il apparaît que ces mouvements d'aller et retour entre les différents moments du passé et le présent ont une valeur cathartique.

Notes

¹ Toutes les références de pages renvoient à Mohamed Kacimi, 1962, Le Méjan, Actes Sud-Papiers, 1998.

² « Une femme et un homme [...] vont, à partir de l'évocation de la tragédie d'aujourd'hui, remonter la piste de leur enfance, et retrouver ce qui a pu la jalonner, comme éclats de rire, comme amours, comme chants, comme illusions et déceptions aussi [...] », écrit M. Kacimi (« Pourquoi 1962 ? » p. 5).

³ J'emploie ce terme par défaut, pour la commodité de l'exposé, M. Kacimi ayant choisi une structure externe sans numéros de scènes.

⁴ Cf. Dans l'avant propos : « J'ai voulu sortir de la solitude du roman, [...], ouvrir une brèche dans le livre et l'écriture pour que ce récit touche scène et prenne corps. Pour que l'Algérie retrouve, le temps d'une représentation, une autre voix que celle du drame. » (p. 6).

⁵ « Pourquoi 1962 ? » p. 5.