

Université de Poitiers
U.F.R Sciences Humaines et Arts
Département de géographie

Master 2 Recherche – Migrations internationales, Espaces et Sociétés
Année 2011-2012

Les Borgnes ou le colonialisme intérieur brut

**Histoire franco-algérienne et histoire algérienne contemporaine
à la lumière d'un processus de création théâtrale en circulation**

Présenté par Morgane Audoin
Sous la direction de Marie-Antoinette Hily et Yann Scioldo-Zürcher
19 septembre 2012

Remerciements :

Je tiens à remercier Kheireddine Lardjam, Mustapha Benfodil, Sid Ahmed Agoumi, Azeddine Benamara, Linda Chaïb, Tarik Bouarrara, Marie Louët, Dorothée Ollivier et Christophe Martin pour leur confiance, leur générosité, et le temps qu'ils m'ont accordé.

Je remercie Mr Yann Scioldo-Zürcher pour sa confiance, son soutien et sa disponibilité dans l'encadrement de ce travail de recherche, ainsi que Mme Marie-Antoinette Hily pour ses conseils précieux.

Enfin, je tiens à remercier Eric Audoin et Mama Zerrouki, pour leurs encouragements et leur soutien sans faille.

Sommaire :

Introduction	p.5
Chapitre 1 : <i>Les Borgnes ou le colonialisme intérieur brut : contextes, genèses, enjeux</i>	p.13
1.1. Comprendre la démarche de la compagnie <i>El Ajouad</i> à la lumière de contextes multiples	p.14
1.1.1. Eléments de méthodologie : interroger un processus de création, les parcours et les discours d'acteurs	p.14
1.1.2. Situer la compagnie <i>El Ajouad</i> : histoire du théâtre algérien et guerre civile algérienne	p.20
1.1.3. De l'ouverture de la compagnie <i>El Ajouad</i> vers la France à la volonté d'explorer une histoire commune : éléments contextuels et historiographie de la guerre d'Algérie des deux côtés de la Méditerranée	p.26
1.2. <i>Les Borgnes</i> ou la déconstruction de l'histoire officielle du point de vue algérien : un objet théâtral postcolonial ?	p.37
1.2.1. Le <i>postcolonial</i> comme concept et « grille de lecture » appliqué à <i>Les Borgnes</i>	p.37
1.2.2. <i>Les Borgnes</i> : le regard générationnel de deux artistes engagés ?	p.41
1.2.3. <i>Les Borgnes</i> : genèse et enjeux de ce projet artistique	p.47
Chapitre 2 : Parcours biographiques et processus de création	p.55
2.1. Parcours d'artistes algériens et français : immigrations, exils géographiques et « intérieurs »	p.56
2.1.1. Première génération : Sid Ahmed Agoumi	p.57
2.1.2. Seconde génération	p.62

2.2. Processus de création et « positionnement » dans l’histoire franco-algérienne et algérienne contemporaine	p.69
2.2.1. Un processus de création qui interroge à l’échelle individuelle l’histoire, la mémoire, la transmission	p.69
2.2.2. Rapports à la Nation et définition de l’identité	p.80
a) Kheireddine Lardjam, Mustapha Benfodil, Sid Ahmed Agoumi et Tarik Bouarrara	
b) Linda Chaib, Azeddine Benamara et Marie Louët	
2.2.3. Une création qui fait écho aux parcours individuels	p.86
Chapitre 3 : <i>Les Borgnes ou le colonialisme intérieur brut</i> comme création en migration	p.91
3.1. Créer en migration : enjeux et questionnements	p.91
3.1.1. Une création qui s’inscrit dans la continuité du travail de création en migration de la compagnie <i>El Ajouad</i>	p.91
3.1.2. ... et qui interroge le statut d’artiste en circulation et les représentations qu’il inspire dans les territoires qu’il traverse	p.98
3.2. <i>Les Borgnes</i> : un processus de création qui peut devenir événement ou « tournant » biographique producteur de nouvelles représentations	p.103
3.2.1. <i>Les Borgnes</i> , la « fin d’un cycle » et le début d’un autre	p.107
3.2.2. <i>Les Borgnes</i> comme un « micro événement » à l’échelle de l’histoire franco-algérienne	p.107
Conclusion	p.110
Annexe : grille d’entretiens	p.113
Bibliographie	p.115

Introduction :

Lors de mon année de Master 1, j'avais la volonté de travailler autour du théâtre, d'un théâtre qui serait en circulation, et qui viendrait, par la présence d'artistes étrangers sur scène et par le propos des textes, « bousculer » et interroger les représentations du public en France. Le choix de prendre comme objet d'étude cette discipline artistique qui fait partie de ce que l'on nomme aujourd'hui le « spectacle vivant » avait été motivé par mon vif intérêt et mon affection pour le théâtre, mais aussi parce qu'il me semblait que le caractère direct et immédiat du théâtre pouvait être à l'origine de nombreuses réflexions en sciences humaines et sociales s'articulant autour des représentations des spectateurs quant aux sujets traités sur scène. J'avais alors découvert l'existence de la compagnie de théâtre algérienne *El Ajouad*, dont la démarche du directeur artistique et metteur en scène Kheireddine Lardjam était marquée par la forte volonté de travailler à la fois en Algérie et en France, et de faire se rencontrer artistes et techniciens des deux nationalités, pour mener à bien des créations « franco-algériennes » autour de textes d'auteurs algériens. C'était autour de la tournée française de la pièce *Bleu Blanc Vert* (adaptée du texte de l'auteure algérienne Maïssa Bey) que j'avais alors inscrit mon travail de Master 1, dans lequel j'avais décidé d'interroger le lieu de la représentation théâtrale principalement à travers la notion de territorialité¹.

Cette première expérience du « terrain » en tant qu'« apprentie-chercheuse » et tout ce qu'elle a pu m'apporter autant en terme de démarche scientifique que de cheminement intellectuel individuel, m'avait laissée devant de multiples pistes à explorer sur ce sujet, et je désirais cette année encore articuler ma réflexion autour du travail singulier d'*El Ajouad*. En tant que géographe, j'avais lors de mon année de Master 1 eu en quelque sorte une « intuition » de départ, il me semblait évident de pouvoir rattacher la pratique du théâtre, la mise en espace, et les rapports au monde de chaque individu à la notion de territorialité, que j'avais pu explorer depuis le début de mon cursus universitaire. Mais cette année, la construction de mon objet de recherche a été plus laborieuse : comment articuler des interrogations autour d'une nouvelle création de la compagnie *El Ajouad* portant sur l'histoire de l'Algérie, d'une année 2012 marquant les cinquante ans de l'Indépendance, et des biographies de chacun des acteurs de ce projet dont je percevais déjà en filigrane toute la

¹ Morgane Audoin, *Bleu Blanc Vert : regards sur un projet théâtral franco-algérien. Le lieu de la représentation : un espace aux territorialités multiples ?*, Mémoire de Master 1 Migrations internationales, Juillet 2010.

richesse en termes de matériaux scientifiques ? C'est donc l'Histoire, les biographies et trajectoires individuelles, qui m'ont semblé être particulièrement riches à explorer et à interroger. J'ai véritablement découvert une histoire de l'Algérie que je ne connaissais pas, une histoire d'une Algérie « en train de se faire », et c'est là aussi, à mon sens, que le sujet pouvait s'avérer délicat. Si j'ai choisi l'Algérie, ce n'est pas seulement parce que l'histoire qui la lie à la France est forte et intéressante à explorer pour le chercheur, c'est aussi car, issue de deux parents nés en Algérie, aux histoires de vie complètement différentes, j'ai pu, par bribes, réaliser la complexité que cette histoire franco-algérienne revêt en étant confrontée par les discours familiaux aux douleurs, aux joies aussi, aux silences, aux incompréhensions, et aux rencontres qu'elle a générés et qu'elle génère toujours. Lors de mon travail de terrain en 2010, j'ai pu prendre la mesure du « fossé » qui séparait la perception de cette histoire mais aussi de l'Algérie en tant que telle, par cette jeune génération d'artistes vivant en Algérie et par la génération précédente ayant immigré en France, que j'ai pu côtoyer dans mon environnement personnel.

Alors comment interroger cette histoire du temps présent, comment mettre au jour des problématiques de recherche sans tomber dans les écueils de la simplification, de l'essentialisation ?

Lorsqu'en 2010, j'avais interrogé Kheireddine Lardjam sur ses futurs projets, il m'avait confié :

«Je pars sur un triptyque, sur trois volets, à partir de 2011. Donc ça va être l'année 2011 : une pièce, l'année 2012 : une pièce, l'année 2013 : une autre pièce. Et là je m'attaque frontalement aux relations franco-algériennes, sous trois thèmes : histoire, mémoire et héritage. Donc je fais des commandes à des auteurs, le premier c'est un auteur algérien qui s'appelle Mustapha Benfodil, qui vit en Algérie, c'est un auteur de théâtre, à qui je fais une commande je lui dis juste « les relations franco-algériennes », je lui ai raconté et carte blanche. Il est en train d'écrire une pièce magnifique.»².

C'est finalement en 2012 que le premier volet de ce triptyque théâtral a été créé, avec une pièce de Mustapha Benfodil, *Les Borgnes ou le colonialisme intérieur brut* ; et c'est de ce processus de création que sont nés mes questionnements et les réflexions que je développerai dans ce travail. Ce projet s'inscrit dans la continuité de l'expérience de la compagnie qui depuis dix ans entreprend un travail artistique qui se construit dans un va-et-vient entre l'Algérie et la France et dans cette volonté de Kheireddine Lardjam de travailler avec un

² Entretien réalisé en avril 2010 dans le cadre de mon mémoire de Master 1, *op.cit.*

collectif artistique et technique composé à la fois d'Algériens et de Français. Au regard de cette expérience, il lui semblait « tout naturel d'ouvrir une réflexion sur les rapports complexes entre les deux pays. »³. Cette pièce – j'y reviendrai plus en détail lors de mon développement – déploie différents regards et points de vue sur l'histoire de la guerre d'Algérie et sur la guerre civile algérienne de la décennie 1990, à travers une galerie de personnages. Cette question du regard que les individus portent sur l'histoire est ce qui m'a intéressée, et est ainsi résumée par l'auteur de la pièce Mustapha Benfodil : « Quel regard porter sur le monde ? Avec quelles lunettes ? Quelle version l'emporte à la joute finale des narrations et la guerre des mémoires ? Peut-on faire confiance à ce qu'on croit ? [...] Qui croire ? [...] Qui détient la vérité ? »⁴.

Ces interrogations se révèlent finalement être centrales lorsque l'on s'intéresse à l'histoire et à la mémoire, à leurs transmission, interprétation et restitution par les individus. La définition des concepts de mémoire et d'histoire, ainsi que la manière dont ils s'articulent s'avèrent nécessaires à développer ici pour pouvoir par la suite mieux comprendre de quels ordres sont les « matériaux » dont se nourrit la pièce *Les Borgnes*, mais aussi pour éclairer les discours de chaque acteur. La mémoire et l'histoire sont, certes, deux « façons » de représenter le passé, mais, « tout les oppose »⁵, comme le rappelle Pierre Nora dans *Les lieux de mémoire*. Ce dernier, en tant qu'historien, prend la mémoire comme objet d'histoire et analyse les différentes formes de la mémoire qui se déclinent en commémorations, monuments et mémoriaux, « devoirs de mémoire ». Mais, souligne Tzvetan Todorov, « si l'histoire laïque et universaliste, analytique et critique, peut faire de la mémoire et de ses commémorations l'un de ses objets, [...] sur le plan idéologique elle ne peut que s'y opposer. »⁶. Il cite ainsi Pierre Nora : « La mémoire est toujours suspecte à l'histoire, dont la mission vraie est de la détruire et de la refouler. »⁷. Il y aurait donc d'un côté la mémoire, comme une « présence vive d'une histoire encore chaude »⁸, et de l'autre, une discipline dont l'opération d'« historicisation », aurait pour objectif de « donner au passé son statut de passé »⁹. Une mémoire marquée par un caractère « vivant » et une histoire caractérisée comme « discours impersonnel [...] qui ignore

³Dossier de presse *Les Borgnes* ou le colonialisme intérieur brut [en ligne], <http://www.elajouad.com/uploads/dl/dossier-Les-Borgnes-complet.pdf>, p.3.

⁴*Ibid.*, p.6.

⁵Pierre Nora, (dir.), *Les lieux de mémoire, I. La République*, Gallimard, 1984, p. XIX

⁶Tzvetan Todorov, « La mémoire devant l'histoire », in *Terrain*, 1995, n°25, p.102.

⁷Pierre Nora, cité par Todorov, *Ibid.*, p.102.

⁸Marie-Claire Lavabre, « Peut-on agir sur la mémoire ? », in *Cahiers Français*, Juillet-août 2001, n°303, p.8.

⁹*Ibid.*, p.8.

le vécu humain »¹⁰. La mémoire place les souvenirs au rang de « sacré », elle revêt toujours une actualité en tant que « lien vécu au présent éternel »¹¹, alors que l'histoire est une représentation du passé. Tzvetan Todorov revient sur ce caractère subjectif et sur cet objectif de fidélité, en se demandant si la mémoire est effectivement réductible à ces seules caractéristiques, et si elle n'entretient pas malgré tout un rapport avec la vérité. Sur cette question, les réflexions de Todorov et de Ricœur sont complémentaires. En effet, Todorov nous offre dans son article « La mémoire devant l'histoire », une liste des différentes manières de différencier mémoire et histoire. Il évoque d'abord les « segments de l'expérience »¹² qui sont retenus par l'une et par l'autre : l'histoire est définie comme s'attachant au monde matériel et quantifiable, si possible ; alors que la mémoire retient avant tout « la trace que les événements extérieurs laissent dans l'esprit des individus »¹³ qui appartient au monde immatériel des expériences psychiques. Le matériel et le psychique, voilà les deux « terrains » où se jouent respectivement ces rapports au passé que sont l'histoire et la mémoire. Paul Ricœur réussit à dépasser cette distinction afin de déceler le point de jonction où histoire et mémoire s'imbriquent. Dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, il construit une phénoménologie de la mémoire, et fait une typologie des traces mémorielles. Elles sont pour lui de trois ordres : corticales, psychiques, mais aussi matérielles. Ces traces matérielles, qui sont une dimension des traces documentaires, font entrer la mémoire dans le champ d'investigation de l'histoire, elles « constituent à elles seules l'imbrication inévitable de l'histoire à la mémoire »¹⁴. En outre, Tzvetan Todorov interroge la vérité que peut porter la mémoire : « Est-il certain [...] que la mémoire ne conduit pas vers une connaissance du monde qui nous rapproche de la vérité ? ». Il questionne ainsi la vérité de l'expérience et montre que les témoignages « tirent leur force dans la vérité de dévoilement »¹⁵, cette vérité se faisant ainsi « meilleur accès au sens de certains événements ». Pour Joël Candau, cette vérité de dévoilement de sens compense l'incapacité de la mémoire « à établir une vérité d'adéquation »¹⁶. Elle s'apparente à la vérité intersubjective à laquelle aspirent les romanciers et les poètes. Et c'est par la narration, écrite ou oralisée, que se transmet cette vérité de dévoilement, et qu'elle peut par la même constituer un objet d'étude pour l'historien.

¹⁰ Tzvetan Todorov, *op.cit* p.102.

¹¹ Pierre Nora, *op.cit*, p.XIX.

¹² Tzvetan Todorov, *op.cit*, p.103.

¹³ *Ibid.*, p.103.

¹⁴ François Dosse, 2001, *op.cit.*, p.149.

¹⁵ Tzvetan Todorov, *op.cit*, p.107.

¹⁶ Joël Candau, *Anthropologie de la mémoire*, Paris : Armand Colin, 2005, p.60.

Il est important de distinguer les différents types de mémoires, avant tout il faut préciser que cette notion de mémoire est polysémique et plurielle et qu'elle désigne à la fois « le processus social par lequel le passé se reconstruit à partir de ses traces, puis est conservé dans le présent »¹⁷, et le résultat de cette opération, c'est-à-dire les souvenirs conservés de ce passé. Ce processus mémoriel intervient en tant que filtre entre une histoire qui a soit été transmise par un agent extérieur (école, famille, écrits d'historiens ou de témoins, littérature...) ou bien qui est de l'ordre du vécu. Walter Benjamin a opéré cette distinction entre mémoire transmise et mémoire acquise ou vécue, qu'il explicite en ces termes : « La mémoire transmise, c'est tout ce qui passe d'une génération à l'autre, y compris l'histoire et son enseignement. La mémoire acquise, c'est ce qui n'est arrivé qu'à vous, ou que vous ressentez comme tel. »¹⁸. Au sein de cette catégorie « mémoire transmise », l'on peut distinguer la mémoire historique, définie par Enzo Traverso comme étant « la mémoire d'un passé que nous percevons comme clôturé et qui est désormais entré dans l'histoire¹⁹ », ici la mémoire est ainsi « à la base de la réappropriation du passé historique en tant que mémoire instruite par l'histoire et lue »²⁰. En outre, la mémoire collective, qui se perpétue à travers des « cadres sociaux » selon Maurice Halbwachs²¹, est aussi une mémoire transmise. Cependant, la notion de mémoire collective doit être employée avec prudence, et « il faut au préalable se demander quelle est la réalité de ce partage de souvenirs et de représentations du passé. »²² La mémoire acquise, subjective, est elle formée des souvenirs personnels et est « souvent altérée par le temps et filtrée par les expériences acquises »²³. Ces différents types de mémoires sont en constante interaction. Il est important de retenir que la mémoire est un « réaménagement continu de la présence et de l'absence » et qu'elle transforme le passé en fonction du présent, elle est une activité dynamique qui se déroule au présent et dans lequel le passé est continuellement modifié et redéfini. Elle n'est en rien figée, tout comme l'identité. Et comme le rappelle Joël Candau, identité et mémoire sont intrinsèquement liées²⁴. En effet, la mémoire est ce qui permet à l'individu de « se penser identique dans le temps »²⁵, et ce grâce à la narration en particulier.

¹⁷ Raymond Boudon et alii, (dir.), *Dictionnaire de sociologie*, Paris : Larousse, 2003, p.145.

¹⁸ Cité par Pierre Nora, « Pierre Nora et le métier d'historien », propos recueillis par J. Buob et A. Frachon, in *Le Monde II*, 18 février 2006, p.24.

¹⁹ Enzo Traverso, *L'histoire comme champ de bataille*, La Découverte, 2011, p.253.

²⁰ François Dosse, « L'histoire à l'épreuve de la guerre des mémoires », in *Cités*, 2008|1, n°3, p.37.

²¹ Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris : Albin Michel, 1994.

²² *Ibid.*, p.146.

²³ Enzo Traverso, *op.cit.*, p.255.

²⁴ Joël Candau, *op.cit.*, p.114.

²⁵ *Ibid.*, p.115.

C'est ce que Tzvetan Todorov évoque lorsqu'il écrit : « la mémoire ne constitue jamais un compartiment isolé de la personne, la reconstruction individuelle du passé sert de fondement et de justification à l'image présente de soi ; la mémoire nous procure des gratifications symboliques dont nous avons le plus grand besoin. Toucher à ce fondement équivaut donc à menacer notre identité et provoque la panique. »²⁶. Ainsi « à des mémoires fortes correspondent des identités solides, et à des identités fragmentées des mémoires fragmentées. »²⁷. La guerre d'Algérie alimente toujours la production de mémoires individuelles et collectives, et je m'attacherai dans le premier chapitre de ce travail à délivrer une vue générale dont l'historiographie de celle-ci s'est établie en France et en Algérie. Dans un second chapitre, je m'intéresserai aux mémoires individuelles en les rattachant aux expériences et aux parcours de chacun des acteurs du collectif artistique, mais aussi en tant qu'elles sont des points de vue sur la mémoire collective, et en tant qu'elles sont liées à la construction, à la définition d'identités individuelles.

Le caractère franco-algérien du processus de création de *Les Borgnes* tout autant que le sujet de la pièce sont à la base de mes questionnements et de mes hypothèses. En outre, je me suis intéressée à la compagnie *El Ajouad* en tant que compagnie créant « en migration », puisque circulant depuis dix ans entre l'Algérie et la France et diffusant ses spectacles dans ces deux pays également. En 2005, un numéro complet de la *Revue Internationale des Migrations Internationales* est consacré aux « créations en migrations ». Les auteurs de ce numéro s'intéressent à des domaines artistiques variés qui vont de la musique à l'art contemporain, et les sujets de leurs articles sont autant des milieux artistiques que des personnes. Ces dernières peuvent être migrantes, exilées, ou bien juste « en circulation » ; les auteurs ne tentent pas de définir quelle serait LA figure de l'artiste en migration, mais bien plutôt de montrer quels sont les outils conceptuels qui permettent de mettre au jour ce que la migration génère dans ces milieux artistiques, en mettent l'accent sur la nécessité de prendre en compte les contextes sociaux de production et de réception des créations. Finalement, analyser les « créations en migrations » est « une manière de rendre compte empiriquement de la façon dont aujourd'hui l'art se mondialise en articulant des territoires, des acteurs, des usages, des représentations sociales et de nouvelles formes de mobilisations collectives. »²⁸. Aussi, je m'inspirerai en particulier du travail de Gilles Suzanne qui, s'intéressant aux

²⁶ Tzvetan Todorov, *op.cit.*, p.112.

²⁷ Joël Candau, *op.cit.*, p.115.

²⁸ Marco Martiniello, Nicolas Puig et Gilles Suzanne, *op.cit.*, p.11.

musiques d'Algérie²⁹, dresse différents cas de figure de régimes de mobilité mais aussi de pratiques sociales des artistes et acteurs culturels des mondes de la musique qui me semblent tout à fait pertinents et transposables à la réalité du théâtre franco-algérien dans laquelle s'inscrit la compagnie *El Ajouad*.

Je me suis interrogée sur la place qu'occupent les mémoires de l'histoire franco-algérienne et de l'histoire algérienne contemporaine (qui sont de l'ordre du vécu mais aussi de la transmission) dans les parcours biographiques de chaque acteur, mais aussi dans la conception qu'ils se font et qu'ils expriment, du théâtre comme engagement. Mon questionnement principal s'inscrit dans un double mouvement : comment et dans quelle mesure ces mémoires conditionnent-elles les parcours biographiques, professionnels de chaque acteur, et d'autre part, quel changement du regard sur ces histoires et sur ces mémoires produisent ou non leur vision de l'engagement à travers l'acte théâtral ? Que produit ce double mouvement, lorsqu'il est porté par à la fois par des acteurs en migration et par des acteurs « autochtones » ? J'émetts donc l'hypothèse que le parcours de la compagnie *El Ajouad* en elle-même et celui de ses acteurs réunis pour la pièce *Les Borgnes* est intrinsèquement lié au regard que porte chacun sur ces histoires, et à la vision que chacun se fait de sa place au cœur de ces histoires franco-algériennes et algériennes. Je suppose aussi que le regard des artistes algériens sur ces histoires, et sur leur propre parcours personnel, est lié à leur position particulière d'« entre deux » résultant de leur migration antérieure ou de celle « en train de se faire » lors de ce processus de création artistique. Ce que je souhaite interroger ici, c'est donc à la fois le processus de création en tant que tel : choix du texte, écriture de celui-ci et création avec des artistes algériens et français, mais aussi le parcours de chaque acteur participant à cette expérience. Ces histoires franco-algérienne et algérienne, je les interroge ici à une échelle micro-sociale, celle des individus et celle d'un groupe d'individus, en questionnant les récits personnels et les trajectoires biographiques. Je questionne finalement les manières d'« être au monde » des individus, et la manière d'interroger le monde que propose la compagnie *El Ajouad* depuis sa création. C'est la multiplicité des regards et des représentations liés par l'objet théâtre que j'ai souhaité interroger à travers les discours des acteurs.

²⁹ Gilles Suzanne, « Musiques d'Algérie, mondes de l'art et cosmopolitisme » [en ligne], *Revue européenne des migrations internationales*, vol. 25 - n°2 | 2009, pp.13-32.

La problématique autour de laquelle s’articule ce travail de recherche est la suivante :
Comment un processus franco-algérien de création théâtrale – porté par un collectif d’individus aux trajectoires biographiques différentes – interroge à la lumière du présent une histoire algérienne contemporaine mais aussi une histoire franco-algérienne ?

Le développement de mon sujet d’étude s’articule en trois parties, tout d’abord je présenterai le projet *Les Borgnes ou le colonialisme intérieur brut*, en revenant sur la genèse, la création et les objectifs de la compagnie *El Ajouad*, cette pièce s’inscrivant dans la continuité de son parcours. Ensuite, j’articulerai ma réflexion autour des entretiens que j’ai menés et autour de leur analyse, en mettant en parallèle les parcours biographiques et le processus de création en lui-même. Enfin, il s’agira d’interroger *Les Borgnes* comme création en migration, et de mettre au jour les enjeux et les questionnements que soulève l’adoption de ce point de vue sur ce processus artistique.

Chapitre 1 :

Les Borgnes ou le colonialisme intérieur brut : contextes, genèses, enjeux

« Dégager perpétuellement le grand à travers le vrai, le vrai à travers le grand, tel est donc, selon l'auteur de ce drame [...], tel est le but du poète au théâtre. [...] Le drame comme il le sent [...] ce n'est pas, comme chez ces grands hommes, un seul côté des choses systématiquement et perpétuellement mis en lumière, c'est tout regardé à la fois sous toutes les faces. S'il y avait un homme aujourd'hui qui pût réaliser le drame comme nous le comprenons, ce drame, ce serait le cœur humain, la tête humaine, la passion humaine, la volonté humaine ; ce serait le passé ressuscité au profit du présent ; ce serait l'histoire que nos pères ont faite, confrontée avec l'histoire que nous faisons ; ce serait le mélange sur la scène de tout ce qui est mêlé dans la vie ; ce serait une émeute là et une causerie d'amour ici, et dans la causerie d'amour une leçon pour le peuple, et dans l'émeute un cri pour le cœur ; ce serait le rire ; ce seraient les larmes ; ce serait le bien, le mal, le haut, le bas, la fatalité, la providence, le génie, le hasard, la société, le monde, la nature, la vie ; et au-dessus de tout cela on sentirait planer quelque chose de grand ! »

Victor Hugo, *Marie Tudor*, Préface, 17 novembre 1833.

1.1. Comprendre la démarche de la compagnie *El Ajouad* à la lumière de contextes multiples.

Pour comprendre le processus de création de la pièce *Les Borgnes*, il m'a semblé nécessaire d'établir un contexte aux bases multiples, pour cela je m'attacherai tout d'abord à expliciter la méthodologie d'enquête que j'ai mise en œuvre. Je replacerai ensuite la compagnie *El Ajouad* dans un contexte particulier qui est celui du théâtre algérien dans la lignée duquel *El Ajouad* s'inscrit, mais aussi dans celui de la guerre civile algérienne. Enfin, il s'agira de mettre en relation l'ouverture vers la France de cette compagnie et la volonté de son directeur artistique Kheireddine Lardjam d'explorer l'histoire commune franco-algérienne avec des éléments historiographiques de la guerre d'Algérie, afin de mettre au jour les problématiques particulières autour desquelles s'articule le processus de création de la pièce *Les Borgnes ou le colonialisme intérieur brut*.

1.1.1. Eléments de méthodologie : interroger un processus de création, les parcours et les discours d'acteurs.

L'objet que j'interrogerai dans ce travail comporte de multiples facettes : c'est avant tout un groupe d'acteurs unifiés pour la pièce *Les Borgnes*, acteurs aux multiples parcours et regards sur l'histoire algérienne ; mais c'est aussi un processus de création théâtrale, qui revêt plusieurs dimensions : celle de l'écriture, celle de la mise en scène, celle de l'interprétation par les comédiens, et enfin celle de la représentation. Ces deux éléments sont traversés par des interrogations sur l'histoire franco-algérienne et l'histoire de l'Algérie contemporaine. Ma problématique de recherche s'est articulée autour de ces histoires, comme je l'ai explicité dans l'introduction. Mon interrogation première a été celle-ci : comment interroger cette richesse, cette diversité, cette pluralité des regards ? Certes, il est question ici de multiplicité, mais une « multiplicité unifiée » dans l'espace et dans le temps, dans l'« ici et maintenant », et ce par le théâtre. Ce sont finalement trois temporalités auxquelles j'ai été confrontée : celle d'une histoire de la guerre d'Algérie, celle de l'histoire de l'Algérie postcoloniale, et celle du processus de création. Il me semble que les interrogations de Guy Pervillé sur l'histoire de la guerre d'Algérie sont assez représentatives de la difficulté des historiens à aborder ce sujet qui est au cœur d'une tension entre passé et présent - il est en effet souvent question dans les divers ouvrages et articles sur la guerre d'Algérie de ce « passé qui ne passe pas »

qu'évoquaient Eric Conan et Henry Rousso³⁰ – et qui se trouve aussi au centre de considérations politiques auxquelles certains historiens prennent parfois part. Guy Pervillé écrivait ainsi en 1993 : « Trente ans après son issue, l'histoire de la guerre d'Algérie ne relève en aucune façon de l'histoire immédiate ! Mais elle appartient pleinement à l'histoire contemporaine : à la fois passée, comme tout événement historique, et néanmoins présente par sa mémoire, ses séquelles et ses conséquences, qu'elle peut nous aider à mieux affronter ! »³¹, et revenait en 2010 sur ses propos, sans les renier cependant. La démonstration qu'il avait faite à l'époque « a été manifestement démentie par les événements » ; ces « événements », c'est notamment la guerre civile algérienne qui a obligé les historiens « à réfléchir d'une manière plus complexe sur les rapports entre le passé et le présent, qui ne peuvent se réduire à un éloignement croissant du passé en fonction du temps écoulé, mais doivent tenir compte de plus en plus de *l'inversion* apparente du temps par les retours de mémoire, lesquels font que le passé peut redevenir présent ou être considéré comme tel. »³². Mais, à mon sens, c'est lorsque l'historien témoigne de ses impressions profondes et de ses sentiments, que la complexité de ce sujet d'étude qu'est l'histoire de la guerre d'Algérie est la plus flagrante : « Personnellement, j'ai eu l'impression d'un phénomène profondément irrationnel et absurde, comme si l'écoulement du temps s'était subitement inversé à partir du début des années 1990. Mais en réalité, il semble plutôt que la perception de la guerre d'Algérie par un grand nombre de militants de tous bords soit restée inchangée depuis la fin de cette guerre [...] et qu'elle ne changera pas avant qu'ils aient tous disparu, ce qui ne mettra pas fin pour autant à leurs mémoires antagonistes s'ils arrivent à les transmettre à leurs descendants.»³³. Cette mise en parallèle des impressions personnelles de l'historien et d'un contexte me semble importante et particulièrement intéressante, et la conclusion qu'il livre l'est tout autant : « les historiens ne doivent pas s'intéresser uniquement aux faits passés, qui s'éloignent inexorablement de nous dans la fuite du temps : ils doivent aussi s'intéresser à la mémoire présente de ces faits passés, qui est virtuellement éternelle, et qui peut engager l'avenir. »³⁴. Cette dernière phrase résonne tout particulièrement avec mon objet d'étude : le théâtre, en tant qu'acte artistique direct, en

³⁰ Eric Conan, Henry Rousso, *Vichy, un passé qui ne passe pas*, Paris : Fayard, 1994.

³¹ Guy Pervillé, « Histoire immédiate, histoire du temps présent, ou histoire contemporaine : le cas de la guerre d'Algérie [en ligne], paru dans les *Cahiers d'histoire immédiate*, n°3, printemps 1993, http://guy.perville.free.fr/spip/article.php3?id_article=88.

³² *Ibid.*

³³ Guy Pervillé, « À propos de mon article “ Histoire immédiate, histoire du temps présent, ou histoire contemporaine : le cas de la guerre d'Algérie “ : une mise à jour sans repentance » [en ligne], paru dans les *Cahiers d'histoire immédiate*, n°37/38, 2010, http://guy.perville.free.fr/spip/article.php3?id_article=258.

³⁴ *Ibid.*

tant qu'il met en présence comédiens et spectateurs, est fondamentalement un acte du présent, un art de « l'ici et maintenant », mais porté par des individus porteurs de mémoires plurielles. Ce que propose *El Ajouad* avec cette création, c'est d'interroger le présent à la lumière du passé, à la lumière de l'histoire et des mémoires diverses ; c'est un acte qui, à mon sens, engage l'avenir, ou en tout cas, trace un chemin inédit vers un avenir incertain. Aussi, j'ai choisi d'inscrire ce travail dans le cadre d'une histoire du temps présent. Comme le rappellent Denis Peschanski, Michael Pollak et Henry Rousso, l'histoire du temps présent développe un champ d'étude marqué « par la place de “témoins” vivants », qui sont « la trace la plus visible d'une histoire encore en devenir »³⁵, et les individus qui participent au processus de création auquel je m'intéresse sont à la fois témoins d'une histoire et acteurs d'une histoire d'un théâtre franco-algérien émergent. Pieter Lagrou écrit lui que « si toute réflexion historique est toujours inévitablement une réflexion sur notre présent, avec nos préoccupations et nos demandes, c'est bien une particularité de l'histoire du temps présent d'avoir thématiqué cette tension »³⁶. C'est bien autour de cette tension que s'articulent mes questionnements et hypothèses, aussi j'ai choisi de privilégier les sources orales et plus précisément la méthode du récit de vie. L'utilisation de celle-ci m'a parue être la plus appropriée pour questionner mon objet de recherche ; en effet je souhaitais interroger la vérité que le discours de chaque acteur porte en lui, qui est leur vérité. Comme le rappelle Florence Descamps, « en racontant sa vie, [l'individu] dit aussi l'Histoire avec un grand H, dans un mouvement de réfraction qui précipite l'histoire de la société toute entière dans sa seule biographie. »³⁷. En outre, j'ai aussi souhaité travailler sur la notion d'événement, en tentant de mettre au jour la manière dont les acteurs d'*El Ajouad* considèrent telle ou telle période de l'histoire franco-algérienne et algérienne, et dans quelle mesure et pourquoi ces périodes revêtent pour eux un caractère événementiel. Selon Florence Descamps, il est fréquent « que les souvenirs des témoins tressent une autre chronologie, une autre mémoire »³⁸ que celle d'une chronologie historique jalonnée d'événements « matrices du temps présent ». Ainsi, en m'intéressant à la biographie et au parcours de chaque acteur à travers des entretiens oraux, je souhaitais faire émerger les « morceaux de temps » de cette autre chronologie, qu'ils considèrent comme événements, et

³⁵ Denis Peschanski, Michael Pollak, Henry Rousso (dir.), *Histoire politique et sciences sociales*, Bruxelles : Editions Complexe, 1991, p.14.

³⁶ Pieter Lagrou, « De l'actualité du temps présent », in *Bulletin de l'IHTP* [en ligne], n°75, juin 2000, <http://www.ihtp.cnrs.fr/spip.php%3Farticle470&lang=fr.html>

³⁷ Florence Descamps, *L'historien, l'archiviste et le magnétophone. De la construction de la source orale à son exploitation*, Paris : Comité pour l'histoire économique et financière de la France, 2001, p.133.

³⁸ *Ibid.*, p.325.

la façon dont ils se les approprient et leur donnent du sens. Je considère les événements non pas comme « isolé[s] dans le temps [...] ou point[s] d'aboutissement d'un processus » mais bien plus, comme l'écrit Henry Rousso, comme « points de repère [et] bornes fondatrices dans la représentation, la réappropriation, la reconstruction permanente du passé par les acteurs sociaux »³⁹, mais surtout comme une « construction permanente »⁴⁰. À travers les entretiens que j'ai menés et les analyses que j'en restitue, c'est à la fois les parcours biographiques, professionnels de chaque individu que j'ai voulu interroger, mais aussi le lien entre l'expérience biographique et les événements, aussi j'analyserai l'expérience biographique « à partir des événements qui l'orientent »⁴¹, pour reprendre les mots de Michèle Leclerc-Olive. En me penchant sur les événements biographiques, je m'intéresserai aux « points nodaux de l'expérience biographique », car « c'est au moment où les représentations incorporées de soi, de la société et du monde sont bousculées que le sujet s'interroge, interprète, tente de produire un sens, de nouvelles représentations »⁴². J'ai choisi de privilégier les entretiens semi-directifs, afin de pouvoir orienter les récits autour de trois axes : d'une part, le parcours biographique et professionnel, artistique ; d'autre part l'histoire de l'Algérie ; et enfin des questions autour du processus de création et des représentations de la pièce *Les Borgnes*⁴³. Cette trame s'est avérée parfois « bousculée », puisque je me suis adaptée aux réponses des enquêtés qui parfois amenaient l'entretien dans une autre direction qu'il me semblait aussi pertinent d'approfondir.

En m'intéressant à ces discours et ces parcours d'acteurs, j'ai été confrontée, au fil de ma réflexion et de mon terrain, à la nécessité de la mise en contexte de ces éléments. Dans l'introduction d'un numéro de la revue *Temporalités* intitulé « Les parcours individuels dans leurs contextes », les auteurs ont une analyse très limpide et concrète de cette complexité d'approcher « parfaitement » les parcours et leurs contextes⁴⁴. Ils évoquent ainsi « l'obstacle redouté par l'absence d'outils d'analyse permettant la prise en compte simultanée et diachronique de toutes ces dimensions », mais insistent sur le fait que des approches partielles

³⁹ Henry Rousso, *op.cit.*, p.249.

⁴⁰ Arlette Fage, « Penser et définir l'événement en histoire », in *Terrain* [en ligne], 38|2002, <http://terrain.revues.org/1929>, p.7.

⁴¹ Michèle Leclerc-Olive, in Marc Bessin, Claire Bidart, Michel Grossetti (dir.), *Bifurcations. Les sciences sociales face aux ruptures et à l'événement*, Paris : Editions La Découverte, p.332.

⁴² *Ibid.*, p.334.

⁴³ Cf. annexe, p.113.

⁴⁴ Didier Demazière et Olivia Samuel, « Inscrire les parcours individuels dans leurs contextes » [en ligne], in *Temporalités*, n°11, 2010, <http://temporalites.revues.org/1167>.

peuvent être efficaces pour mettre en lumière les articulations entre ces deux dimensions. Aussi, ils décrivent différentes approches « types » schématisant cette articulation, et l'approche que j'ai développée dans ce travail de recherche s'apparenterait clairement à celle qui combine plusieurs dimensions : il s'agit de considérer la trajectoire et les contextes dans leurs interactions continues. Elle est ainsi définie : « Le parcours n'est considéré en tant que tel que parce qu'il est déjà une forme de contextualisation, l'individu au delà de ses attributs classiques (sexe, âge, etc.) est appréhendé au fil de son temps dans son environnement relationnel, géographique, professionnel ». Aussi, dans ce type d'approche, la construction du ou des contextes considérés s'avère être « un des points importants des cadres d'analyse mobilisés pour rendre compte de l'articulation parcours/contexte ». Le contexte est alors « une construction sociale qui peut prendre de multiples figures, se situer à des échelles hétérogènes ». La diversité des échelles est centrale dans mon étude, c'est pour cela que je m'attacherai dans cette première partie à dresser à la fois le contexte du théâtre algérien, celui de la guerre civile et celui de la création de la compagnie *El Ajouad* en tant que représentative d'un certain théâtre algérien né durant la guerre civile ; mais aussi un contexte historiographique de la guerre d'Algérie. Enfin, en filigrane dans mon développement, je ferai émerger l'histoire de l'Algérie contemporaine et les problématiques postcoloniales qu'elle contient. Pourquoi « en filigrane » ? Parce que cette histoire s'écrit aujourd'hui, de même que l'histoire de la compagnie *El Ajouad*, et que les écrits scientifiques sur la question existent pour beaucoup sous forme d'essais, d'articles évolutifs, ou de colloques, dans lesquels les auteurs tentent de saisir des problématiques, mais avec peu de recul. Ces interrogations sur la mise en contexte me sont apparues depuis le premier travail de contextualisation et de conceptualisation que j'ai dû effectuer au début de l'année universitaire, et n'ont pas cessé d'être depuis. De même, les quelques concepts que j'avais « discutés » au début de mon travail de recherche ne se révéleront opératoires qu'au fil de mon développement, où ils apparaîtront. Ils méritent d'être directement liés aux discours des acteurs que je retranscrirai et analyserai dans cet écrit. En outre, la temporalité même de mon objet de recherche, ce processus de création, font que je me suis intéressée à une expérience « en train de se faire », je me suis donc retrouvée à la fois face à des discours d'acteurs et à un processus en cours. S'il est important de prendre en compte les « contextes d'énonciation des biographies afin de ne pas ignorer leurs effets sur la manière dont seront au final exploités les parcours de vie »⁴⁵, ce

⁴⁵ P.Gallaro, T.Pascutto et A. Serré, cités par Didier Demazière et Olivia Samuel, *op.cit.*

contexte d'énonciation se décline en plusieurs temporalités : l'avant représentation théâtrale, le « pendant » les représentations, et l'après représentation. Mon travail d'enquête s'est organisé autour de huit entretiens, avec les acteurs de ce processus de création, à différents moments « clés ». Les premiers entretiens que j'ai menés se sont déroulés à Colmar, où la pièce a été jouée les 15 et 16 mars 2012 à la Comédie de l'Est ; la tournée de la pièce ayant débuté le 12 janvier 2012 et se composant en tout de douze représentations dans neuf villes, à la mi-mars, la tournée en était à la moitié. Il était donc intéressant pour moi de commencer les entretiens à ces dates, car les acteurs avaient à la fois assez « expérimenté » la pièce pour en parler, et en même temps, cela permettait d'« ouvrir » sur le futur de cette création et de cette tournée. À Colmar, je me suis entretenue avec Kheireddine Lardjam et avec Azeddine Benamara, l'un des comédiens. Les autres entretiens se sont déroulés à Blanc-Mesnil le 31 mars 2012 - date de la dernière représentation – avec Tarik Bouarrara, comédien ; et à Paris les jours suivants avec le reste des comédiens, Marie Louët, Linda Chaïb et Sid Ahmed Agoumi. Enfin, les deux derniers entretiens ont été menés via skype, avec l'auteur de la pièce Mustapha Benfodil le 10 avril 2012 et Kheireddine Lardjam le 12 avril 2012. Mener deux entretiens avec Kheireddine Lardjam m'a permis d'avoir son regard et ses impressions à deux moments importants : le « pendant » et l'« après » de la tournée, et j'ai pu aussi réutiliser l'entretien que j'avais mené en Master 1 en 2010, lorsque *Les Borgnes* n'était encore qu'au stade de projet. En outre, j'ai aussi pu assister le 23 mars 2012 à une table ronde intitulée « Fenêtre ouverte sur la création théâtrale au Maghreb » - où Kheireddine Lardjam était invité - au centre culturel Théo Argence de Saint-Priest (69) dans le cadre de la deuxième édition des « Transversales », une semaine consacrée à la Méditerranée mêlant spectacles, ateliers et rencontres.

J'ai assisté à trois représentations de la pièce : la première représentation de la tournée le 12 janvier 2012 au Creusot (72), lorsque ma problématique de recherche n'était pas encore établie, mais assister à cette première m'a permis d'avoir un regard « sur le temps long » sur l'évolution de la pièce. Puis le 15 mars à Colmar où la pièce était précédée d'une autre création de la compagnie, *Le poète comme boxeur*, d'après Kateb Yacine, et enfin le 31 mars à Blanc-Mesnil, dernière de la tournée comme je l'ai déjà mentionné.

1.1.2. Situer la compagnie *El Ajouad* : histoire du théâtre algérien et guerre civile algérienne.

Pour mieux comprendre la démarche de la compagnie *El Ajouad*, il me semble nécessaire de faire un retour sur l'histoire du théâtre algérien, lui-même marqué par des problématiques spécifiques qui éclairent le contexte de mon étude. J'expliquerai aussi comment l'évolution du théâtre algérien a été et est intimement liée à la situation politique du pays, et comment le contexte de guerre civile dans lequel a été créée la compagnie *El Ajouad* a marqué et marque encore la démarche de la compagnie, sous l'égide de son directeur Kheireddine Lardjam.

Dans son *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Ahmed Cheniki situe la naissance du théâtre algérien contemporain au début du XX^{ème} siècle, il est alors « conçu comme un simple divertissement ou un instrument de lutte politique » et s'est « beaucoup développé en puisant à la fois dans le répertoire national et dans le répertoire universel »⁴⁶. Dans les quelques travaux universitaires portant sur ce sujet, le théâtre algérien est toujours considéré comme un instrument de lutte politique. Cependant un débat anime les discussions – par ouvrages et articles interposés – entre les différents auteurs, sur l'origine de ce théâtre algérien : certains comme Roselyne Baffet⁴⁷ considèrent les activités artistiques tels que les conteurs et autres mimes comme des formes « pré-théâtrales », alors que d'autres comme Ahmed Cheniki⁴⁸ considèrent que le théâtre a été « importé » d'Occident. Cette distinction me semble importante, car mon travail se fonde sur l'étude d'un groupe composé d'acteurs nés pour la majorité après l'Indépendance de l'Algérie, et qui crée au présent. Après l'Indépendance, la question de l'héritage est une interrogation essentielle des auteurs et metteurs en scène algériens, et des écrivains tels que Kateb Yacine, Abdelkader Alloula, Abderrahmane Kaki et Slimane Benaïssa « assimilent [...] l'articulation des formes populaires et l'univers dramatique européen »⁴⁹. Même si les origines du théâtre en Algérie ne sont pas historiquement définies de la même manière par les divers auteurs, des idées communes à ces écrits me semblent tout de même importantes à retenir. En effet, le théâtre semble avoir été un des outils importants – avec la presse et la littérature – de lutte. Lutte contre la France et contre les différentes facettes du pouvoir. En outre, ce mode d'expression est considéré comme un des « vecteurs » de l'identité algérienne⁵⁰ ; ainsi Arlette Casas va jusqu'à écrire que « le théâtre, plus qu'aucune forme d'expression, a contribué à la

⁴⁶ Ahmed Cheniki, in Michel Corvin (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris : Bordas, 1991, p.54.

⁴⁷ Roselyne Baffet, *Tradition théâtrale et modernité en Algérie*, Paris : L'Harmattan, 1985.

⁴⁸ Ahmed Cheniki, *Le théâtre en Algérie. Histoire et enjeux*, Aix-en-Provence : Edisud, 2002.

⁴⁹ Ahmed Cheniki, in Michel Corvin (dir.), *op.cit.*, p.54.

⁵⁰ Arlette Casas, « Théâtre algérien et identité », in *Mots*, 1998, vol.57, n°1, p.59.

reconstruction de l'identité algérienne, fortement altérée par la politique d'acculturation mise en place par la France dès la conquête. »⁵¹. Ce mode d'expression artistique a connu des évolutions depuis la période pré-coloniale, et tous les auteurs s'accordent à dire que le théâtre dans sa forme « occidentale », est né dans les années 1920. Au lendemain de l'Indépendance, est créé le Théâtre National Algérien (TNA), qui dépend de la direction des affaires culturelles et du Ministère de l'éducation nationale. Le théâtre devient alors un service public national, Kheireddine Lardjam rappelait d'ailleurs lors d'une table ronde autour des théâtres du Maghreb que « *la deuxième entreprise nationalisée en Algérie après la Banque, c'est le théâtre* ». ⁵². Ce théâtre d'État est alors pris en main par deux hommes de culture, Mohamed Boudia et Mustapha Kateb, qui mettent en place et définissent les fonctions et les objectifs des structures théâtrales. Ce théâtre se veut « populaire », en référence à Jean Vilar⁵³, et est ouvert aux expériences nationales et aux œuvres étrangères, parmi lesquelles Molière, Shakespeare et Brecht. Jusque 1965, le théâtre algérien est marqué par une vitalité et la multiplication d'expériences artistiques, malgré le manque de moyens, et se professionnalise. Le coup d'État de Boumédiène en 1965 marque le début d'une période difficile pour le théâtre, du fait de l'absence de législation régissant la profession, de l'inexistence de l'organisation de l'entreprise théâtrale et du faible budget alloué par l'État, qui suffit à peine pour payer artistes et techniciens. En 1970, le théâtre algérien, en prenant exemple sur la France, se réorganise par la décentralisation et six théâtres régionaux sont créés. Les décisions politiques prises par Houari Boumédiène sont exploitées par le théâtre et de nouveaux thèmes liés à cette politique voient le jour. Ainsi, le théâtre amateur se développe et s'empare des slogans des trois révolutions (agraire, industrielle et culturelle). C'est alors un théâtre de propagande qui domine la scène théâtrale algérienne dans les années 1970, Ahmed Cheniki écrit que les pièces produites par des auteurs tels qu'Abdelkader Alloula « obéissaient aux schémas du discours officiel »⁵⁴. Selon Ahmed Cheniki, les représentations données dans les théâtres étatiques « manquent de force et de profondeur »⁵⁵ et ce sont les des troupes privées constituées en coopérative qui proposent les pièces les plus intéressantes et de qualité. L'on

⁵¹ *Ibid.*, p.51.

⁵² Kheireddine Lardjam, Table ronde « Fenêtre ouverte sur la création théâtrale au Maghreb » dans le cadre des *Transversales II* au Centre culturel Théo Argence de Saint-Priest (69).

⁵³ Jean Vilar (1912-1971), acteur, metteur en scène et directeur de théâtre français, créateur et directeur du Festival d'Avignon de 1947 à 1971, et directeur du Théâtre National Populaire (TNP) de 1951 à 1963.

⁵⁴ Ahmed Cheniki, « Théâtre et politique : l'expérience algérienne » [en ligne], <http://cultures-algerie.wifeo.com/theatre-politique.php>.

⁵⁵ Ahmed Cheniki, 2002, *op .cit.*, p.45.

peut citer notamment les troupes du théâtre populaire de Slimane Benaïssa et *El Qualaa (la Citadelle)* de Ziani Cherif Ayad. Depuis les années 1980, la politique néo-libérale des dirigeants algériens – marginalisant l'importance du théâtre et des structures culturelles – constitue un frein au développement de nouveaux modes de production et de diffusion. Les difficultés auxquelles est confronté le théâtre en Algérie sont multiples ; on peut retenir « l'absence d'une stratégie nationale, les pesanteurs idéologiques et bureaucratiques, l'insuffisance du financement par l'État, la carence de la formation, l'insuffisance d'auteurs dramatiques et de critiques, de techniciens spécialisés, ainsi que l'indifférence d'une partie des publics, notamment dans les couches sociales privilégiées »⁵⁶. Les années 1990 et le début de la guerre civile en 1991 suite à l'annulation des élections législatives de décembre – où le Front Islamique du Salut remporta la majorité des voix - marquent une période importante dans l'histoire du théâtre algérien, des artistes comme Abdelkader Alloula sont assassinés par les terroristes et de nombreux comédiens et metteurs en scène tels que Slimane Benaïssa, Ziani Cherif Ayad ou Sid Ahmed Agoumi – comédien dans *Les Borgnes* – s'exilent en France, menacés par la montée de l'Islam intégriste. Et pour Ahmed Cheniki, « parler des relations qu'entretiennent le politique et le théâtre en Algérie, c'est forcément évoquer l'assassinat par des terroristes pour délit de théâtre »⁵⁷ des hommes comme Abdelkader Alloula et Azzedine Medjoubi. Pour cet universitaire, les assassins « savent que [l'art de ces deux hommes] est à même de toucher des dizaines de milliers de personnes », aussi il rappelle que l'assassin d'Alloula « estimait que cet homme “équivalait à plus de 10 000 soldats à lui tout seul”. ». C'est pour l'auteur aussi la preuve de l'importance du théâtre en Algérie, qui y trouve « l'un de ses moyens privilégiés d'expression »⁵⁸.

C'est dans ce contexte, en 1994, que Kheireddine Lardjam a débuté sa pratique du théâtre. En effet, c'est suite à l'assassinat du dramaturge et metteur en scène Abdelkader Alloula le 10 mars 1994, qu'un département théâtre à l'Institut supérieur de musique d'Oran fut créé, où Kheireddine Lardjam a étudié. L'assassinat de cet homme de théâtre est pour Kheireddine un événement marquant dans sa vie d'artiste et qui apparaît être pour lui un « révélateur » de la nécessité de s'engager par le théâtre. En effet, lors des deux entretiens que j'ai menés avec lui cette année, et lors de celui mené en 2010, il commence toujours par évoquer cet événement lorsque je lui demande de me retracer son parcours : « *En 1994 il v a y*

⁵⁶ *Ibid.*, p.57.

⁵⁷ Ahmed Cheniki, [en ligne], *op.cit.*

⁵⁸ *Ibid.*

avoir un événement important dans mon parcours, mais un peu un événement terrible, parce qu'il y a y avoir l'assassinat d'un grand dramaturge algérien qui s'appelle Abdelkader Alloula. »⁵⁹. Dans ce contexte de guerre civile, créer une classe de théâtre alors que beaucoup d'artistes et d'intellectuels sont assassinés par les terroristes ou s'exilent en France, s'avère être un acte fort et politique, bien que Kheireddine précise : « on l'a fait comme ça on va pas dire dans un engagement politique à ce moment là, donc on l'a fait juste en réponse à cet acte ».

Le 17 janvier 1999, Ali El Hadj Tahar signe dans le quotidien algérien *Liberté* un article intitulé « Le théâtre algérien en 1998 : la mort, la stagnation ou l'exil », qui permet de mieux dresser le contexte dans lequel *El Ajouad* a été créée :

« Quelques pièces [...] ont réussi à remplir deux ou trois théâtres résiduels dans le champ infécond de la grande régression culturelle. [...] Comment peut-on créer et produire contre vents et marées bureaucratiques, avec des moyens dérisoires et en touchant de surcroît un salaire de misère ? [...] Incommensurables sont la solitude et la souffrance des hommes de théâtre qui sont restés au pays [...] Le risque majeur n'est pas de mourir de mort violente mais de mourir sur le gril qui les consume depuis longtemps déjà. Justement à cause de l'arbitraire, de la malveillance des bureaucrates qui s'abattent sur l'art depuis 36 ans, ils ne s'attendaient pas à voir, grâce à une démocratie de façade, s'améliorer la condition de l'artiste, c'est-à-dire être mieux considérés que le furent Kateb Yacine, Mustapha Kateb, Ould Abderrahmane Kaki, Rouiched et d'autres qui, malgré le mépris ont imposé un théâtre revendicatif et proche des préoccupations du peuple. »⁶⁰

Dans ce contexte délétère pour les artistes et les intellectuels et de grandes difficultés de production artistique pour les compagnies indépendantes, non subventionnées par l'État, Kheireddine crée la compagnie *El Ajouad* en 1998, le nom *El Ajouad* qui signifie en arabe *Les généreux*, et qui est le titre d'une des pièces d'Abdelkader Alloula. On peut lire sur le site internet de la compagnie qu'elle est née « de la volonté de jeunes algériens, qui ont choisi le théâtre pour s'exprimer, mais aussi pour résister contre l'obscurantisme et l'oppression dominante »⁶¹. L'influence d'Abdelkader Alloula est très forte dans la démarche de la compagnie, à plusieurs échelles. Tout d'abord au niveau des pièces mises en scène par Kheireddine, la première étant *El Ajouad*, en 2000. Du même auteur, il monte *El lithem (Le voile)*, *L'Alag (Les sangsues)*, *Les direx*, et *Habib Errebouhi*. De la démarche d'Abdelkader Alloula, il est important de retenir qu'elle « tend à donner un reflet ludique et un peu cruel de

⁵⁹ Entretien du 16 mars 2012.

⁶⁰ Ali El Hadj Tahar, cité par Christiane Chaulet-Achour, « La vie culturelle à Alger », *Algérie Littérature /Action* [en ligne], Mai 1999, http://www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/4_29_13.pdf.

⁶¹ Site internet de la compagnie *El Ajouad*, <http://www.elajouad.com/fr/presentation/la-compagnie.html>.

la société algérienne, telle qu'il la voit dans ce qu'elle exhibe aussi bien dans ce qu'elle cache. [Alloula] met l'accent sur un point précis du fonctionnement souvent chaotique de cette société, qu'il tourne en dérision en le poussant jusqu'à l'absurde. »⁶², en outre dans chacune de ses pièces il met en scène et donne la parole au « petit peuple », et c'est là aussi ce qui intéresse Kheireddine Lardjam : « *Les héros des pièces d'Alloula ce sont de simples citoyens, même ceux aussi qu'on appelle les "invisibles"* ». Dans le texte de présentation de la compagnie, Alloula est présenté comme un auteur « qui parle du quotidien, mais aussi du combat de tout un peuple. »⁶³. Donner la parole à ceux qui ne l'ont pas dans l'espace public, aux exclus, est aussi - je le développerai plus tard dans ce premier chapitre – un des aspects importants de la pièce *Les Borgnes*.

Si le théâtre d'*El Ajouad* est décrit comme « révolté contre l'ordre moral, l'armée, les dogmes religieux, les théories politiques et philosophiques fondées sur la volonté de puissance, [comme] un théâtre engagé, un théâtre qui regarde la société aujourd'hui. »⁶⁴, les deux entretiens menés avec Kheireddine permettent d'en avoir un autre regard. En effet, lorsqu'il évoque les débuts de la compagnie, il explique « *avec distance* », qu'ils étaient « *un peu inconscients de ce qu'ils faisaient* », et qu'ils n'étaient « *pas systématiquement dans un engagement politique* », même si c'est à cela qu'ils étaient renvoyés. Je reviendrai dans le dernier chapitre de ce travail sur l'évolution du regard de Kheireddine sur le caractère politique de son travail, mais il semble que l'engagement politique que cette compagnie donne à voir est avant tout un engagement artistique, certes marqué par la volonté de défendre une certaine vision du monde – élément que sous-tend toute démarche artistique – et de partager ce regard sur le monde avec le public. Cependant, cette dimension politique du travail de Kheireddine est intrinsèquement liée au contexte de guerre civile dans lequel est née *El Ajouad*, contexte qui lui confère d'emblée un statut de « compagnie engagée ». Kheireddine me l'a expliqué lors du premier entretien à Colmar :

« À nos débuts on était des jeunes un peu inconscients, pendant la guerre civile on faisait des tournées, nous on était contents, on était pas dans un engagement politique, au contraire il faut pas croire qu'on était des... mais on était heureux de faire ce métier, et comme des jeunes on était heureux de tourner, voyager, tout en montant des spectacles qui étaient très engagés, mais voilà... quand on est au milieu d'une sorte de guerre, on vit quoi. »,

⁶² D. Le Boucher et J. Dumont, « L'univers d'Alloula : témoignage de Lakhdar Moktari, comédien », in *Algérie Littérature Action*, n°14 [en ligne], <http://marsa-algerielitterature.info/theatre/56-lunivers-dalloula-temoignage-de-lakhdar-moktari-comedien.html>.

⁶³ Site internet de la compagnie *El Ajouad*, *op.cit.*

⁶⁴ *Ibid.*

et me l'a rappelé lors du second entretien durant lequel je lui ai demandé de me retracer le parcours de la compagnie :

« Nous on était un peu – je le dis avec distance – on était un peu inconscient de ce qu'on faisait. Nous on était excités et contents de faire des tournées, de partir partout en Algérie, donc on n'était pas systématiquement dans un engagement politique, même si on nous renvoyait à ça. Mais nous on montait des spectacles, on avait envie de raconter des histoires et tourner partout en Algérie. ».

El Ajouad, c'est donc d'abord une histoire de rencontre entre quelques jeunes hommes d'une vingtaine d'années passionnés de théâtre et avides de partager cet amour avec le peuple algérien. Dans le contexte de tension extrême et d'assassinats d'artistes et d'intellectuels, Kheireddine Lardjam est finalement devenu metteur en scène « par la force des choses », il m'expliquait en effet en 2010 qu'aucun metteur en scène ne voulait travailler avec la compagnie, parce qu'à la fin des années 1990, « il y avait [...] un vrai fossé entre les générations, [...] un conflit de générations [...] assez important », et il était compliqué de solliciter les artistes de la génération précédente, nombre d'entre eux ayant été assassinés, ou ayant fui vers la France, il a donc été poussé par les autres membres de la compagnie à travailler à la mise en scène.

El Ajouad a tourné pendant un an en Algérie avant de jouer pour la première fois en France, en 1999. Ce sont ces tournées en Algérie et les rencontres avec la population algérienne qui ont donné l'envie à Kheireddine de poursuivre cette aventure artistique et de se professionnaliser : « *J'ai fait plein de rencontres, de rencontres qui ont marqué mon parcours, des rencontres surtout avec les citoyens, avec les habitants, avec le peuple* ». Il m'a cité une date, précise et symbolique, celle qui marque sa décision de « commencer ce métier » :

« Le jour où j'ai décidé de commencer ce métier, c'était un 14 mars, donc c'est une date très importante, [...] on a joué dans un village et après cette représentation y avait pas d'hôtel, et les responsables de la ville qui nous avaient invités se sont barrés, et tout le village s'est mobilisé pour nous héberger, nous nourrir... y a eu une mobilisation incroyable. Et le matin j'ai rencontré un peu le vieux du village, celui qui est un peu le sage, je lui ai dit : "Pourquoi vous avez fait ça ?" , et il m'a dit : "Ce que vous faites est très important et très dangereux". Donc c'est à partir de là que j'ai choisi de faire du théâtre et mon théâtre est très très lié... est très politique, très engagé et puis il est très très lié aux gens. ».

Un théâtre défini donc par celui qui le porte, comme politique, engagé, et « populaire », ajoutons à cela « indépendant », puisqu'*El Ajouad* n'a jamais reçu de soutien de l'institution algérienne ni de subventions de la part du Ministère de la Culture. L'ouverture vers la France est ce qui a permis à la compagnie de mobiliser les ressources nécessaires pour pouvoir créer,

en Algérie et en France, et pour pouvoir produire et diffuser les créations des deux côtés de la Méditerranée, et c'est cette ouverture vers la France que je vais expliciter ci-après.

À travers la mise en perspective de la compagnie *El Ajouad* dans l'histoire du théâtre algérien et de l'Algérie des années 1990, deux points importants ont pu être mis au jour : d'une part l'héritage européen, avec lequel le théâtre algérien a un rapport complexe et parfois paradoxal, et d'autre part une dimension politique qui apparaît centrale : celle du théâtre proposé par *El Ajouad*, du contexte de sa naissance et de la difficulté aujourd'hui pour la compagnie de diffuser ses créations en Algérie. Cependant, la diffusion du travail de la compagnie hors des frontières algériennes depuis 1999 a ouvert d'autres perspectives à la démarche artistique de Kheireddine Lardjam. En effet le théâtre tel que le conçoit *El Ajouad* dépasse cette idée d'un art qui se ferait instrument de lutte et de reconstruction d'une identité, et en fait véritablement un vecteur et un créateur d'espaces d'échanges, et d'interrogation de l'histoire algérienne et franco-algérienne. C'est cette ouverture que je souhaite expliciter ci-après, ainsi que les répercussions de celle-ci sur la nature du travail de la compagnie *El Ajouad* ; cela me paraît nécessaire, car c'est finalement le « passif » de cette expérience artistique qu'est *Les Borgnes ou le colonialisme intérieur brut*.

1.1.3. De l'ouverture de la compagnie *El Ajouad* vers la France à la volonté d'explorer une histoire commune : éléments contextuels et historiographie de la guerre d'Algérie des deux côtés de la Méditerranée.

Si la compagnie *El Ajouad* a été créée par des Algériens en Algérie, elle a cependant, dès les débuts de son existence, voyagé en France. Au départ de façon ponctuelle, occasionnelle, dans le cadre d'événements culturels bien spécifiques. Les allers-retours entre l'Algérie et la France sont devenus de plus en plus fréquents, pour finalement devenir un aspect à part entière de la démarche artistique de la compagnie, dont Kheireddine Lardjam s'est emparé en en faisant un axe central de son travail de metteur en scène et de directeur de compagnie. Cette démarche, ce processus de réflexion sur la place que le théâtre peut aujourd'hui occuper lorsqu'il s'inscrit durablement dans deux pays, a donc évolué au fil du temps et des expériences, et a amené Kheireddine Lardjam à s'interroger en profondeur sur l'histoire commune entre l'Algérie et la France. Je vais revenir ici sur les événements qui ont jalonné le parcours franco-algérien d'*El Ajouad* jusqu'à la création de la pièce *Les Borgnes*,

en m'appuyant sur le discours de Kheireddine Lardjam, afin d'expliciter les problématiques que soulève ce processus de création artistique franco-algérien.

En 1999, un hommage à Abdelkader Alloula était rendu dans le cadre du Festival du théâtre européen à Grenoble, la veuve de ce dernier avait ainsi proposé à la compagnie *El Ajouad* de venir jouer l'une de ses créations. À l'occasion de cet événement, « *c'était la première fois que grosso modo l'ensemble de l'équipe, quittait l'Algérie* », m'a précisé Kheireddine, en outre cette date signe aussi l'entrée de la compagnie dans le paysage théâtral français qui acquiert alors une certaine visibilité auprès des programmeurs de France. S'ensuit en 2003 l'Année de l'Algérie en France, pour laquelle l'État algérien avait déjà prévu un programme officiel, que Kheireddine nomme « *une sorte de vitrine de spectacles* », et dont la compagnie *El Ajouad* ne faisait pas partie. Et c'est grâce au directeur de l'événement en France, Xavier Crocci, qui avait déjà mené un travail autour de l'œuvre d'Abdelkader Alloula et avait entendu parler du travail d'*El Ajouad*, que la compagnie a pu être programmée durant cette Année de l'Algérie ; Kheireddine le qualifie de « *déclencheur du travail de la compagnie en France* ». Ainsi la pièce *El lithem* tourne pendant trois mois en France, cette tournée est à ce jour la plus longue entreprise par une compagnie algérienne en France. Cette Année de l'Algérie a aussi permis à Kheireddine de rencontrer le metteur en scène français Arnaud Meunier, directeur de la compagnie *La Mauvaise Graine*. Ce dernier avait lui-même monté la pièce *El Ajouad* d'Abdelkader Alloula, et, surpris par la ressemblance entre sa compagnie et la compagnie *El Ajouad* – au niveau du rapport à la langue, du rapport à l'espace, communs au travail des deux artistes – lui a proposé d'être son assistant à la mise en scène sur cette création, et de l'aider sur la version bilingue français-algérien du spectacle. Ce spectacle signe alors le jumelage entre les deux compagnies. Depuis 2003, Kheireddine Lardjam a décidé de travailler sur toutes ses pièces avec des équipes franco-algériennes, autant au niveau des comédiens que des techniciens. Quand je l'interrogeais en 2010, lors de la tournée de la pièce *Bleu Blanc Vert*, sur ce va-et-vient entre la France et l'Algérie et sur sa volonté de travailler avec des équipes « mixtes », voilà ce qu'il me confiait :

« *Depuis 2003 j'ai pris ce choix. Toutes mes pièces que je monte sont toujours avec des équipes franco-algériennes. Parce qu'on a plein de choses à se dire. Et moi je monte des projets pas que pour le sujet de la pièce, mais mon choix dans les personnes c'est aussi pour des rencontres dans la création. Les techniciens sont français [...] il y a des échanges entre nous. Donc aujourd'hui on parle de mémoire, on parle de choses comme ça, mais il y a aussi les artistes qui ont un boulot à faire.* »

Dans le cadre des répétitions de *Bleu Blanc Vert*, les techniciens et artistes français présents sur le projet (Christophe Martin en tant que dramaturge, et la scénographe), sont venus en Algérie pour travailler à la création, mais aussi pour animer des ateliers auprès de jeunes artistes algériens. Pour lui, c'est une démarche très importante, puisque comme il me le disait « *Il y a des choses qui passent au-delà du plateau*⁶⁵ ». Cette démarche franco-algérienne est donc, pour Kheireddine Lardjam, importante et significative à toutes les échelles durant toute la période de création (répétitions et représentations) et s'accompagne toujours d'un travail auprès des populations locales, que ce soit en Algérie, ou en France, où il mène ateliers et rencontres autour de ses spectacles avec les habitants des quartiers et les établissements scolaires des territoires où se trouvent les lieux de représentation.

Déjà en 2010, Kheireddine Lardjam exprimait la volonté de travailler sur les relations franco-algériennes et sur l'histoire commune qui lie les deux pays, une volonté née de cette expérience de huit années de travail franco-algérien :

« Parce qu'au bout de huit ans d'allers-retours entre l'Algérie et la France, à force de rencontrer le public algérien là-bas qui nous pose des questions par rapport à notre tournée en France ; et on a des choses très fortes par rapport à notre tournée ici. [...] Au bout de huit ans, on fait des rencontres avec le public en France, tous les jours, et on fait des rencontres magnifiques, moi des fois je regrette de ne pas avoir eu de caméra. »

Il évoquait alors différentes rencontres, exemples « types » des échanges qu'il avait pu avoir avec les spectateurs aux rapports divers à l'Algérie et à l'histoire de l'Algérie :

« Quand je sors d'un spectacle à Grenoble et que je vois un vieux bien habillé, d'origine maghrébine, qui est en train de pleurer. Et à côté de lui un jeune de trente ans qui est en train de pleurer. Je regarde le vieux, je lui dis : "Mais pourquoi vous pleurez Monsieur ?", il me dit : "En voyant ce spectacle, en vous voyant jouer... L'Algérie va bien". Et je regarde le jeune, je blague, je lui dis : "Attends ton père il pleure je comprends, toi pourquoi tu pleures ?". Et bien il me dit : "C'est la première fois que je vois mon père pleurer.". Du coup on comprend la relation, et l'intérêt du fait de jouer. »

Il revenait aussi sur des rencontres avec des femmes âgées lui parlant de leur histoire, de la manière dont elles avaient émigré pendant la guerre d'Algérie, et pendant qu'elles expliquaient cela à Kheireddine, les enfants découvraient au même moment l'histoire de leur famille. Mais aussi des rencontres avec des « pieds-noirs », qui l'interpellaient à la fin du spectacle, en lui disant : « Ne nous oubliez pas ! ». Réactions aussi en Algérie, où Kheireddine se voyait poser des questions par sa mère et sa grand-mère qui lui demandait s'il

⁶⁵ Le terme « plateau », dans le langage théâtral, fait référence à la scène, et est utilisé plutôt dans le cadre des répétitions ; dans le cadre des représentations, on utilise plus communément le terme « scène ».

il n'avait pas rencontré en France Madame Rostan, une voisine qui habitait près d'elles durant la guerre d'Algérie.

Ces rencontres, ces échanges avec des individus ayant un rapport particulier à l'histoire franco-algérienne, semblent avoir été les facteurs importants, voire même décisifs de la décision pour Kheireddine de s'attaquer « frontalement », en tant qu'artiste, à l'histoire franco-algérienne. Il est important aussi de signaler que Kheireddine « cherche » ces rencontres, comme je l'ai écrit précédemment, il organise avec sa compagnie rencontres et ateliers autour de ses spectacles. En outre, j'ai pu, lors de mon travail de terrain, en 2010 ainsi que cette année, observer que Kheireddine était présent à chaque représentation dans la salle où il s'exprime toujours avant le spectacle en présentant la pièce, l'auteur ; mais aussi après la représentation : il reste dans le hall du théâtre qui l'accueille, et se rend ainsi accessible aux spectateurs qui auraient le désir d'échanger. Cette démarche, bien que pouvant paraître anecdotique, est à mon sens significative de la façon dont Kheireddine conçoit l'acte théâtral. Le théâtre qu'il propose est un théâtre qui revêt plusieurs temporalités : l'avant représentation, la représentation, et l'après représentation. Ces trois temps sont partagés avec les publics. Cette conception est empreinte à la fois de la démarche d'Abdelkader Alloula qu'il qualifiait en 2010 de « *père spirituel* », du caractère « populaire » du théâtre algérien que prônait ce dernier, et semble aussi fortement liée, j'y reviendrai dans le dernier chapitre de ce travail, au statut même d'artiste étranger, d'artiste « passeur » dont la volonté forte est de créer des liens entre deux pays, deux peuples et ainsi deux histoires. Aussi dans l'entretien mené en 2010, Kheireddine s'exprimait directement sur cette question, à la fin de l'entretien :

« - Vous avez quelque chose à rajouter ?

- [...] Moi je pense qu'aujourd'hui, par rapport à la mémoire – parce-que c'est le sujet de ma prochaine pièce – euh, on parle beaucoup de musées en France, de musée de l'immigration, musée machin, il y a beaucoup de livres, pas énormément de films, pas énormément de documentaires non plus. Mais je pense que le théâtre peut jouer un rôle très très important, parce qu'on est dans le direct. C'est pour ça c'est important pour moi qu'il y ait des comédiens qui viennent d'Algérie, c'est pour ça j'insiste tout le temps à dire : "ils vivent là-bas", pour que les gens quand ils les rencontrent, qu'il y ait... qu'ils comprennent pas mal de choses. Donc je pense que le théâtre aujourd'hui, au niveau de la mémoire, des sociétés, peut jouer un rôle très important, et essentiellement entre nos deux pays. Essentiellement entre nos deux pays. Il peut jouer un rôle très important. C'est très important que des compagnies françaises vont jouer en Algérie, comme c'est très important aussi que des compagnies algériennes viennent jouer en France. Et par le biais du théâtre, et par le biais des rencontres, des discussions avec les gens, je pense qu'on peut non seulement casser pas mal de clichés. Que ce soit même en Algérie par rapport aux Français hein,

qu'on casse des clichés par rapport aux français, que le français c'est pas juste ce que la télé nous renvoie [...]. Casser ces clichés là mais aussi, euh... crever des, des... comment on dit, des a...

- ...Des abcès ?

- Voilà. Ça permet de crever pas mal de choses. »

Si l'on considère, avec Michèle Leclerc-Olive, que « les événements marquants sont les points nodaux de l'expérience biographiques », que « c'est au moment où les représentations incorporées de soi, de la société et du monde sont bousculées, que le sujet s'interroge, interprète, tente de produire du sens, de nouvelles représentations » ; alors l'on pourrait considérer que ces huit années de travail entre la France et l'Algérie, que cette expérience particulière « enclenchée » par de micro-événements que sont les rencontres avec d'autres artistes, avec des programmateurs, constituent pour Kheireddine Lardjam un événement à part entière qui l'a amené sur le temps long à s'interroger sur le rôle que le théâtre peut jouer à une échelle franco-algérienne, et à faire de cette interrogation une création théâtrale. Aussi, afin de pouvoir mettre au jour les problématiques historiques et mémorielles que soulève la création de *Les Borgnes*, tant à l'échelle de l'écriture de la pièce, qu'à celle des acteurs (au sens large) qui la portent, il me semble nécessaire d'interroger l'historiographie française et algérienne de la guerre d'Algérie et de l'Algérie postcoloniale, afin de mettre en lumière les enjeux que constituent une telle création en 2012.

Pour comprendre la place qu'occupe aujourd'hui la guerre d'Algérie dans les sociétés françaises et algériennes, il est nécessaire de faire un détour par l'historiographie et les questions de mémoire qui s'apparentent à celle-ci. C'est ce que rappelle Enzo Traverso lorsqu'il écrit que c'est « grâce à un aller-retour incessant entre histoire et mémoire qu'une représentation du passé se forge dans l'espace public », ce qui fait de l'historiographie « plus qu'un lieu de savoirs car elle peut aussi devenir un miroir des trous de mémoire, des zones d'ombres, des silences et des refoulements de nos sociétés »⁶⁶. Le travail historique a été l'un des acteurs importants de la « sortie de l'oubli »⁶⁷, aussi des deux côtés de la Méditerranée, le « passage du témoignage à la critique historique, de la politique à l'histoire permet à des peuples traumatisés, français et algériens, d'oser regarder le passé, de cesser de le mythifier ou de s'en détourner, pour simplement le comprendre »⁶⁸. Je m'attacherai ici à montrer comment la France et l'Algérie gèrent ce passé commun, et comment mémoire, histoire et

⁶⁶ Enzo Traverso, *L'histoire comme champ de bataille*, Paris : la Découverte, 2010, p.17.

⁶⁷ Benjamin Stora, « Guerre d'Algérie : 1999-2003, les accélérations de la mémoire », in *Hommes et migrations*, juillet-août 2003, p.87.

⁶⁸ *Ibid.*, p.89.

politique s'enchevêtrent, afin de mettre en lumière la place que le théâtre d'*El Ajouad* peut occuper aujourd'hui, en tant qu'objet aux frontières de la mémoire, du politique et de l'imaginaire, porté par des individus empreints eux-mêmes de mémoires et d'histoires de vie plurielles.

En France, l'historiographie de la guerre d'Algérie est apparue dans des conditions qui sont celles de l'absence d'une mémoire nationale et elle s'inscrit, contrairement à la Seconde Guerre Mondiale, non pas dans un désir de « devoir de mémoire », mais plutôt dans une volonté d'amnésie⁶⁹. Lorsque Benjamin Stora dans *La gangrène et l'oubli*, questionne les effets du refoulement de la mémoire de la guerre, l'élément qu'il évoque comme cause de celui-ci est la suite d'amnisties et de lois qui « construis[ent] » et « impos[ent] » l'oubli de guerre⁷⁰, ces levées de sanction interdisent en effet de « vider l'abcès » en effaçant les repères « entre ce qui est crime et ce qui ne l'est pas »⁷¹. C'est seulement à partir des années 1980 que la guerre s'affirme comme un sujet d'histoire du temps présent en France, et constitue un objet de recherche à part entière. Les années 1990 sont caractérisées par la multiplication de travaux d'historiens français, l'ouverture des archives privées, puis publiques – matériaux essentiels du travail historiographique – ayant favorisé un resserrement des sujets d'étude autour de la guerre. Ainsi, en juillet 1992, l'accessibilité aux archives – au regard de la loi de 1979 sur l'ouverture au public des archives militaires soumises à un délai de trente ans – a créé un contexte favorable à la multiplication de colloques à l'Institut d'Histoire du Temps Présent, au Centre d'Etude d'Histoire de la Défense de Vincennes et au Centre d'Histoire Militaire de Montpellier.

À la même période, des groupes « porteurs de mémoires » différentes investissent le terrain de la revendication mémorielle. En effet, des anciens combattants, harkis, pieds-noirs et immigrés, restent marqués par un souvenir de la guerre d'indépendance encore « vif et souvent douloureux »⁷², ces mémoires sont donc vives mais aussi dispersées et « ne rencontrent pas une mémoire nationale constituée autour de cette guerre »⁷³. Dans les années

⁶⁹Guy Pervillé, « Mémoire et histoire de la guerre d'Algérie, de part et d'autre de la Méditerranée », in *Confluences*, Automne 1996, p.163.

⁷⁰Benjamin Stora, *La gangrène et l'oubli. La mémoire de la guerre d'Algérie*, Paris : La Découverte/Poche, 1998, p.281.

⁷¹*Ibid.*, p.282.

⁷²Sylvie Thénault, « France-Algérie. Pour un traitement commun du passé de la guerre d'indépendance », in *Vingtième Siècle Revue d'histoire*, 2005|1, n°85, p.120.

⁷³ Benjamin Stora, 1998, *op.cit.*, p.271

1990 donc, des associations qui avaient été à la base créées pour représenter leurs intérêts – comme la FNACA (Fédération Nationale des Anciens Combattants d’Algérie, Maroc, Tunisie – investissent le terrain de la revendication mémorielle⁷⁴ et « véhiculent leurs propres souvenirs et leurs propres interprétations de l’évènement »⁷⁵. Comme le souligne Sylvie Thénault, « la gestion même de ce passé par l’État, en France, s’inscrit dans un rapport de force avec des associations mues, dans les années 1990 par l’idée que se souvenir, reconnaître, réparer, est un devoir. »⁷⁶. La reconnaissance officielle en 1999 de la terminologie « guerre d’Algérie » pour nommer les « évènements », marque le début d’une période qui sera celle des « accélérations de la mémoire »⁷⁷. Face aux pressions des associations qui défendent le devoir de mémoire, les pouvoirs publics « ont multiplié les gestes de reconnaissance, inscrivant progressivement la guerre d’indépendance algérienne dans l’espace public et le calendrier national »⁷⁸. En témoigne par exemple la pose en 2001 d’une plaque au pont Saint-Michel commémorant le massacre des manifestants du 17 octobre 1961, et qui par là même met au jour l’émergence d’un autre groupe porteur de la mémoire de la guerre d’Algérie, constitué d’enfants issus de l’immigration algérienne. Dans les années 2000 émergent de nombreuses polémiques sur le passé colonial, avec notamment la loi du 23 février 2005 – revendiquée par des militants associatifs pieds-noirs – stipulant entre autres que « les programmes reconnaissent en particulier le rôle positif de la présence française outre-mer, notamment en Afrique du nord ». Avec cette loi, le pouvoir politique en est arrivé à « prescrire aux historiens non seulement quelle doit être la mémoire à transmettre, mais de plus, la manière dont elle doit être présentée »⁷⁹. Cet épisode permet de mettre en lumière la façon dont les enjeux mémoriels sont susceptibles de se transformer en enjeux politiques. En 2008, Éric Savarese s’attachait à montrer que « les enjeux mémoriels croisent la question des identités collectives »⁸⁰, et qu’il est aujourd’hui nécessaire de penser des « politiques mémorielles visant à réinsérer l’ensemble des victimes dans un récit historique à partir duquel les processus mémoriels pourraient exister hors des logiques d’affrontement qui caractérisent

⁷⁴ Sylvie Thénault, *op.cit.*, p.121.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ Benjamin Stora, 2003, *op.cit.*

⁷⁸ Sylvie Thénault, *op.cit.*, p.121.

⁷⁹ François Dosse, « L’histoire à l’épreuve de la guerre des mémoires », *in Cités*, 2008|1, n°33, p.32.

⁸⁰ Eric Savarese, *L’Algérie dépassionnée. Au-delà du tumulte des mémoires*, Paris : Editions Syllepsis, 2008, p.8.

la guerre des mémoires »⁸¹, et de « privilégier l'élaboration d'un récit à partir duquel, en Algérie et en France, il soit possible de socialiser au présent une histoire non falsifiée et de penser à un avenir »⁸². Un double mouvement serait donc nécessaire, à la fois dans la société française, mais aussi à l'échelle des relations franco-algériennes. C'est ce qu'expose Guy Pervillé lorsqu'il met en évidence l'intérêt pour les chercheurs de se placer dans une perspective comparatiste, de mettre l'accent sur « les interactions de comportements des deux camps qui sont le propre de cette guerre », condition indispensable pour voir la mémoire de la guerre d'Algérie se transformer en histoire⁸³. Il s'agirait aussi d'aboutir à une gestion franco-algérienne du passé commun qui lie les deux pays, cependant cette gestion commune est bloquée par une gestion nationale, voire nationaliste de la mémoire par chacun des États. Ce dernier point me semble important ; en effet la manière dont en Algérie, histoire, mémoire et politique se sont articulés et s'articulent encore autour de la représentation du passé de la guerre d'indépendance, a été centrale dans l'écriture du texte *Les Borgnes* par Mustapha Benfodil, où elle est abordée à travers la parole et la « position » de chaque personnage dans l'histoire de l'Algérie. En Algérie, la fabrique d'une mémoire et d'une histoire officielle, comme légitimation du nouveau pouvoir en place, a entravé l'émergence d'une historiographie. Au sortir de la guerre, le système politique algérien est fondé sur un système de parti unique, le Front de libération nationale. Ce dernier a le monopole de l'histoire et, comme l'écrit Werner Ruf, la société algérienne est « privée du débat concernant sa propre identité »⁸⁴. Le combat nationaliste est glorifié par la « guerre de révolution » et le passé se construit en référence à celle-ci ; en effet « sans une mémoire collective se référant positivement à un passé et à une identité communs il ne peut [...] y avoir de légitimité d'État »⁸⁵. La mémoire, dans l'Algérie postcoloniale, devient donc une « ressource politique »⁸⁶. La production d'une histoire officielle de la guerre de libération nationale occulte ainsi des acteurs et des événements, tels que le messalisme et les guerres internes entre le Mouvement national algérien et le Front de libération nationale. C'est ce que

⁸¹ *Ibid.*, p.18.

⁸² *Ibid.*, p.14.

⁸³ Guy Pervillé, « L'historiographie de la guerre d'Algérie en France, entre mémoire et histoire », in *Historiens et géographes*, n°338, octobre 2004, p.235.

⁸⁴ Werner Ruf, « Mémoire et justice : continuités de l'antagonisme entre État et peuple en Algérie » [en ligne], extrait du colloque *Pour une histoire critique et citoyenne. Le cas de l'histoire franco-algérienne*, 20-22 juin 2006, Lyon, ENAS LSH, 2007, http://ens-web3.ens-lsh.fr/colloques/france-algerie/communication.php?id_article=269.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ Jean-Philippe Bras, « Introduction : la mémoire, idiome du politique au Maghreb » [en ligne], in *L'année du Maghreb*, IV-2008, <http://anneedumaghreb.revues.org/424>, p.4.

l'historien algérien Mohamed Harbi a nommé le mythe de la « table rase »⁸⁷. Pour Fouad Soufi, « l'historien cède la place à la mémoire [...], l'historien [...] au témoin [...] mais un témoin qui se fait historien. »⁸⁸. L'histoire est ainsi écrite et réécrite, face aux « falsifications coloniales ». Aussi dans les années 1960, les ouvrages écrits sur la période 1954-1962 sont très rares en Algérie, et essentiellement marqués par l'idéologie tiers-mondiste. La publication des premiers travaux sur la révolution algérienne se fait au milieu des années 1970, et Mohamed Harbi en est le pionnier. Avec *Aux origines du FLN. Le populisme révolutionnaire en Algérie*⁸⁹ (longtemps interdit en Algérie), il s'attelle à la déconstruction de l'histoire officielle et évoque notamment Messali Hadj, figure occultée de cette histoire. Dans les années 1980, une série d'ouvrages et de thèses est consacrée à la guerre, à travers des travaux académiques ; cette époque marque un véritable « tournant de l'écriture de la guerre d'indépendance »⁹⁰. Le contexte politique des années 1990, avec la guerre civile qui sévit depuis la fin du processus électoral, marque une période d'accélération de la production historiographique et la fin de la prédominance du récit national officiel. Jean-Philippe Bras identifie trois facteurs de l'« usure » de ce récit algérien : le contexte de guerre civile, la montée des revendications pluralistes qui mettent en danger le système politique issu de l'indépendance, et enfin un élément temporel : la relève des générations, et donc la présence d'une population qui a une distance par rapport à ce récit de la libération nationale⁹¹. C'est au sein de cette population et dans ce climat de violence extrême qu'émerge une nouvelle génération d'historiens qui s'interrogent dans leurs travaux sur les questions de circulation des mémoires et de fabrication de l'histoire officielle. L'État algérien perd donc le monopole de l'histoire et de la mémoire collective, et l'on voit à cette période se multiplier les publications de mémoires individuelles d'acteurs majeurs de la guerre d'indépendance. Je reprendrai ici les mots de Jean-Philippe Bras qui définit cette crise mémorielle comme une « crise de l'intégration dans la recherche d'un nouveau pacte national »⁹².

Les enjeux mémoriels en Algérie se sont transformés, en se recadrant sur le passé proche, immédiat, de cette guerre civile. Cependant, l'État est devenu protecteur de crimes,

⁸⁷ Cité par Jean-Philippe Bras, *op.cit.*, p.4.

⁸⁸ Cité par Jean-Philippe Bras, *op.cit.*, p.7.

⁸⁹ *Aux origines du FLN. Le populisme révolutionnaire en Algérie*, Paris : Christian Bourgeois, 1975.

⁹⁰ Benjamin Stora, « Repères sur l'historiographie algérienne de la guerre » [en ligne], *Enseigner la guerre d'Algérie et le Maghreb contemporain*, actes DESCO, Université d'été, octobre 2001, http://dialogue.education.fr/D0033/algerie_actestora.pdf, p.3.

⁹¹ Jean-Philippe Bras, *op.cit.*, p.9.

⁹² *Ibid.*, p.10.

notamment avec la charte pour la paix et la réconciliation nationale adoptée le 29 septembre 2005, et plus précisément l'ordonnance du 27 février 2006, dont l'objectif affiché et officiel était de mettre fin à la guerre civile. De plus, avec l'article 46 de cette même ordonnance – qui menace de lourdes sanctions quiconque mettrait en cause les agents de l'État pour des crimes perpétrés durant la guerre – on assiste à une institutionnalisation et à une légifération de l'oubli⁹³, rappelant par là le contexte français au sortir de la guerre d'Algérie. Pour Benjamin Stora, « l'occultation du passé fragmente à sa manière le présent et le futur. »⁹⁴. Il est possible d'entreprendre une lecture de la guerre civile algérienne comme « un récit classique de conflits politiques », mais aussi à la lumière du passé, car « c'est aussi une histoire de ruminations, de vengeances de clan à clan, de villages à villages. »⁹⁵. Benjamin Stora met ainsi en lien la gestion du passé de la guerre d'indépendance avec la violence qui frappe l'Algérie lors de la guerre civile : « L'amnésie sur la réalité du nationalisme politique algérien a pu fonctionner comme une bombe à fragmentations. Les haines, les rancœurs sont restées longtemps confinées dans l'espace privé. Elles ont explosé trente ans plus tard. Pour ne pas avoir assumé le passé dans la complexité, il a explosé dans le présent de manière anarchique, désordonnée, en échappant à tout contrôle. »⁹⁶. En outre, la question des archives est centrale dans l'écriture de l'histoire en Algérie, et les citoyens éprouvent une certaine défiance envers l'État, ainsi certains d'entre eux qui ont été acteurs de l'histoire ne lui livrent pas leurs documents personnels qui contiennent une certaine richesse⁹⁷. D'autre part, une forte inégalité existe entre la France et l'Algérie au niveau de la conservation des archives. En effet, au lendemain de l'indépendance, l'urgence pour le nouvel État algérien était de se construire et non de conserver une histoire ancienne. De plus, presque toutes les archives (des renseignements policiers au cadastre) ont été rapatriées par la France en 1962, aussi « l'histoire des archives et de leur restitution se confond avec un processus de repossession de mémoire nationale »⁹⁸.

Malgré cela, la sortie de l'oubli paraît acquise en Algérie, mais la société algérienne a aujourd'hui besoin d'une autre histoire, d'histoires multiples, non officielles. La tentative de

⁹³ *Ibid.*, p.13.

⁹⁴ Benjamin Stora, « Les enjeux et les difficultés d'écriture de l'histoire immédiate au Maghreb » [en ligne], in *Bulletin de l'ITHP*, n°75, juin 2000, <http://www.ihp.cnr.fr/spip.php?Farticle474.html>.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ *Ibid.*

comprendre la violence du présent est passée par la déconstruction de l'histoire officielle, donc de l'histoire de la guerre d'indépendance. Le désir des citoyens d'accéder à plus de droits et de libertés individuelles est lié à cette écriture d'une histoire « détachée des besoins étatiques »⁹⁹. Cependant, cette histoire plurielle qui arrive par le bas est « fragile et difficile à écrire »¹⁰⁰, les cinquante années passées depuis l'indépendance ne semblent pas constituer un temps de latence assez long, les témoignages ont encore du mal à être entendus. Les récits ont toujours existé, mais « pour qu'une parole soit entendue par la société, encore faut-il que le présent l'exige et que la société soit prête à l'écouter »¹⁰¹. En témoignent l'impossibilité pour la Compagnie *El Ajouad* de jouer la pièce *Les Borgnes* dans les théâtres nationaux ou régionaux algériens, mais aussi les réactions du public en France, parfois teintées d'incompréhension, point sur lequel je reviendrai dans le dernier chapitre de ce travail.

En tentant de dresser la manière dont, en France et en Algérie, la représentation du passé est constamment au centre de la trilogie histoire-mémoire-politique, j'ai voulu mettre au jour la façon dont présent et passé sont constamment en tension. Des deux côtés de la Méditerranée, une gestion nationale du passé a été mise en œuvre, en fonction des conjonctures politiques et des enjeux internes à chaque pays. Sylvie Thénault interroge dans un article de 2005 le sens de cette gestion séparée d'un passé qui porte pourtant sur un moment d'histoire partagée par les deux pays. Une gestion commune du passé semble aujourd'hui très compromise, ceci s'expliquant par les différents éléments que j'ai pu évoquer précédemment. D'abord par la différence de régime politique entre les deux pays, avec en France la possibilité d'exprimer des revendications mémorielles, et en Algérie un État qui a imposé et contrôlé les représentations du passé, mais aussi une guerre civile qui a remis en lumière les non-dits et les oublis du passé. En outre, le passé et le rapport de dominations coloniaux marquent encore les relations entre la France et l'Algérie, en effet un rapport d'inégalité est toujours présent entre les deux pays, « la mondialisation ayant succédé à l'ère coloniale comme vision du monde »¹⁰². Enfin, la guerre civile algérienne doit être aussi envisagée à la lumière du passé, et c'est ce que proposent Mustapha Benfodil et Kheireddine Lardjam avec *Les Borgnes ou le colonialisme intérieur brut*. Même si la gestion commune de

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² Sylvie Thénault, *op.cit.*, p.124.

l'histoire franco-algérienne paraît encore difficile, si l'on se place à l'échelle des individus, des citoyens, c'est un besoin d'histoires plurielles, d'*autres* histoires, qui semble être commun aux deux sociétés. Ce besoin transparait notamment à travers l'émergence de la parole d'une génération qui n'est pas enfermée dans une « guerre des mémoires » à laquelle leurs parents ont pu prendre part. Et c'est bien aussi de cette génération et de cette volonté de faire parler les auteurs vivant et écrivant en Algérie, d'Algérie – qui sont autant de témoins de l'évolution de la société – qu'est née *Les Borgnes ou le colonialisme intérieur brut*.

1.2. *Les Borgnes* ou la déconstruction de l'histoire officielle du point de vue algérien : un objet théâtral postcolonial ?

Il s'agit ici d'explorer et de questionner la pièce *Les Borgnes*, à la fois au niveau des deux individus qui la portent : l'écrivain Mustapha Benfodil et le metteur en scène Kheireddine Lardjam, mais aussi à l'échelle de l'écriture de cette pièce, en l'interrogeant notamment à travers la notion de *postcolonial*. Je m'arrêterai à la fois sur la pièce en elle-même mais aussi sur le parcours et le discours de chacun des deux protagonistes de cette création. Tout d'abord en questionnant ce projet artistique à travers la notion de *postcolonial*, puis en tant qu'il est porté par deux acteurs qui semblent être représentatifs d'une certaine génération d'algériens ; ensuite en interrogeant directement l'objet artistique en lui-même, en tant que texte qui donne voir et à entendre une certaine lecture de l'histoire algérienne postcoloniale.

1.2.1. Le *postcolonial* comme concept et « grille de lecture » appliqué à *Les Borgnes*.

Les *postcolonial studies* sont nées dans les années 1980 dans les universités anglophones, dans les départements de littérature. Des interrogations se sont construites avec l'émergence, dans les années 1960 au sein des universités britanniques et américaines, de la formulation de questionnements sur leur histoire de nombreux immigrés des pays anciennement colonisés, qui a donné lieu à une littérature foisonnante. Cependant, Neil Lazarus, dans l'introduction à *Penser le postcolonial*¹⁰³, insiste sur la nécessité de ne pas réduire l'émergence des études postcoloniales à un « simple phénomène quantitatif et

¹⁰³ Neil Lazarus (dir.), *Penser le postcolonial. Une introduction critique*, Éditions Amsterdam, 2006, p.67.

unidimensionnel » - qu'est le nombre important d' « intellectuels postcoloniaux » dans le monde universitaire anglo-saxon – mais bien plutôt de considérer que l'existence de la « critique postcoloniale » était impossible avant les années 1980, car « elle n'aurait eu aucun sens dans [ce] contexte historico-idéologique ».

La justification de l'intérêt d'une étude postcoloniale est celle-ci : « le fait colonial est, avec la révolution néolithique et la révolution industrielle, l'une des ruptures majeures de l'histoire de l'humanité »¹⁰⁴. Comme le rappelle Marie-Claude Smouts, l'objet des études postcoloniales est « l'empreinte du fait colonial sur les rapports sociaux, passés et présents, dans les ex-colonies et dans les anciennes métropoles »¹⁰⁵. Complétons cela en ajoutant que la situation postcoloniale est la manière dont aujourd'hui, « les regards se font, se construisent, se défont, par rapport à des mémoires nécessairement déformées de la période antérieure. »¹⁰⁶. Cependant, ces études postcoloniales font débat en France, et se situent « en lisière du champ académique »¹⁰⁷. Catherine Coquery-Vidrovitch met au jour un important paradoxe : elle souligne « la difficulté de tenir compte à la fois du point de vue du colonisateur [...] et du colonisé »¹⁰⁸ dans l'histoire coloniale française récente, mais aussi « l'absence d'intérêt pour le *postcolonial* »¹⁰⁹, qui a justement une démarche « fondée sur le double regard colonisés/colonisateurs ». Alors pourquoi ce peu d'intérêt pour l'approche postcoloniale en France, qui pourrait ouvrir de nouvelles perspectives aux chercheurs de différents horizons ? Marie-Claude Smouts met en lumière plusieurs raisons : les études postcoloniales ont été perçues en France, comme « enferm[ant] les acteurs dans une logique binaire entre « nous » et « eux » » et comme « entreten[ant] les anciens colonisés et leurs descendants dans une position « victimaire » »¹¹⁰.

Le concept du postcolonial appliqué à la littérature, ouvre des perspectives essentielles au regard de mon objet d'étude. Il faut tout d'abord rappeler que, le *post* de situation postcoloniale, n'est pas seulement un indicateur chronologique, la situation postcoloniale n'est pas juste ce qui se passe *après* la colonisation, ce concept devient opératoire dès lors qu'on le considère, comme « la façon dont, aujourd'hui, de part et d'autres, les regards se font, se

¹⁰⁴ Bouda Etemad, cité par Jean-Marc Moura, in *Culture post-coloniale 1961-2006*, Autrement, 2006, p.168.

¹⁰⁵ Marie-Claude Smouts, in Nicolas Bancel et alii. (dir.), *Ruptures postcoloniales*, La Découverte, 2010, p.310.

¹⁰⁶ Catherine Coquery-Vidrovitch, *Enjeux politiques de l'histoire coloniale*, Agone, 2009, p.86.

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ Catherine Coquery-Vidrovitch, *op.cit.*, p.85.

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ Marie-Claude Smouts, in Nicolas Bancel et alii., *op.cit.*, p.309.

construisent, se défont, par rapport à des mémoires nécessairement déformées de la période antérieure »¹¹¹. Comme le résumait très simplement Zineb Ali-Benali et Françoise Simasotchi-Bronès dans la revue *Littératures*, « Les théories postcoloniales désignent ce qui vient après, mais surtout ce qui se passe autrement. »¹¹². L'analyse postcoloniale propose une démarche « qui présuppose un va-et-vient critique entre passé et présent » - ce qui en fait, pour Catherine Coquery-Vidrovitch « à la fois l'intérêt et la difficulté »¹¹³ - et qui permet de mettre fin à un binarisme à la fois temporel (avant-après) et spatial (ici-là-bas/centre-périphérie)¹¹⁴. Finalement, l'enjeu politique du postcolonial est d'« affronter nos mémoires plurielles afin de se donner les moyens de les surmonter »¹¹⁵, et c'est là aussi l'enjeu de la pièce *Les Borgnes*.

Dans le contexte postcolonial, la littérature a une place signifiante, elle « vient brouiller le partage trop simple entre la mémoire [...] et l'histoire. Elle est une [...] exploration subjective des relations qui relient notre présent à certains événements présentés comme majeurs. »¹¹⁶. Comme le rappelle Jean-Marc Moura, les études postcoloniales « évitent de traiter [les productions littéraires postcoloniales] comme de simples extensions de la littérature européenne, qui n'auraient en ce sens pas à être *situées* pour être comprises »¹¹⁷. Il insiste sur la nécessité de mettre en lumière les « conditions de production et [les] contextes socioculturels dans lesquelles s'ancrent ces littératures »¹¹⁸. En outre, les points sur lesquels s'interroge la critique postcoloniale me semblent tout à fait transposables au contexte particulier du théâtre, en effet elle s'interroge à la fois « sur les relations des textes à leur environnement socioculturel, [elle] étudie la pluralité linguistique qui les caractérise pour en identifier les formes littéraires et se concentre sur le dispositif poétique (la scénographie) qui articule l'œuvre au contexte dont elle surgit »¹¹⁹. Il me semble particulièrement intéressant d'articuler les trois interrogations qu'expose Jean-Marc Moura, et plus particulièrement, pour le cas du théâtre, le « dispositif poétique » qui peut se décliner en « mise en scène et

¹¹¹ *Ibid.*, p.86.

¹¹² Zineb Ali-Benali et Françoise Simasotchi-Bronès, « Comme une étrange annonce. D'une certaine pratique de la langue à la théorisation du postcolonial », in *Littérature*, 2009/2, n°154, p.66.

¹¹³ Catherine Coquery-Vidrovitch, *op. cit.*, p.87.

¹¹⁴ Nicolas Bancel *et alii.* (dir.), *op. cit.*, p.17.

¹¹⁵ Catherine Coquery-Vidrovitch, *op. cit.*, p.101.

¹¹⁶ Jean-Marc Moura, « Littératures et postcolonialismes », in *Mouvements*, 2011|HS, n°1, p.32.

¹¹⁷ Jean-Marc Moura, 1999, *op. cit.*, p.7.

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ *Ibid.*, p.3.

interprétation », qui articule la pièce *Les Borgnes* à son contexte de surgissement qui est la scène, dans un processus de création franco-algérien.

La littérature entretient une relation intrinsèque avec l'histoire et la mémoire, et je dépasserai cette acception de « littérature postcoloniale » pour lui préférer « écritures artistiques postcoloniales ». Jean-Marc Moura lui-même évoque le caractère « hybride » des œuvres littéraires postcoloniales, il va même jusqu'à exposer l'hybridité comme étant « la règle pour les œuvres postcoloniales »¹²⁰. Par « écritures » j'entends évidemment le texte de la pièce, mais aussi l'écriture du plateau, de la scène, de la mise en scène. Ainsi que l'interprétation, que je considère comme écriture : écriture du corps et de la voix. Se placer dans la perspective postcoloniale, c'est aussi permettre de comprendre autrement *Les Borgnes*, œuvre qui, « en palliant les béances de l'histoire, tente de transmettre une mémoire qui excède les récits officiels »¹²¹. C'est envisager le processus de création de la compagnie *El Ajouad* du lieu duquel son collectif artistique parle : la France et Algérie. C'est aussi se placer dans le champ des représentations : contrairement à Kateb Yacine ou Mohamed Dib, dont les écrits portaient sur la période coloniale, et qui par leur œuvre s'inscrivaient dans une volonté de reconstituer une expérience existentielle, *Les Borgnes* met en scène à la fois le discours d'un personnage sur ce qu'il n'a pas vécu, sur les représentations qu'il a du passé colonial à travers sa mémoire familiale et l'histoire officielle, et le discours d'autres personnages sur un passé encore vif, qu'ils ont vécu, et dont les douleurs sont vives. Cette pièce évoque le présent du passé, la temporalité de sa théâtralité et de sa création *est* postcoloniale. Dans son article de 2011, Jean-Marc Moura achève son développement en évoquant les textes littéraires comme « passeurs de mémoire », comme « exploration critique, par les voix de l'histoire littéraire et de la fiction, de notre relation au passé colonial »¹²². Certes, cette perspective est intéressante, mais je souhaite aussi dépasser cela, car ce n'est pas seulement la relation au passé colonial qui est au centre de la création, mais aussi la relation à l'« ici et maintenant » - dont le théâtre est, par essence, le lieu – et la relation à des identités algériennes et franco-algériennes multiples.

¹²⁰ *Ibid.*, p.136.

¹²¹ Jean-Marc Moura, 2011, *op.cit.*, p.29.

¹²² *Ibid.*, p.32.

1.2.2. *Les Borgnes* : le regard générationnel de deux artistes engagés ?

Avant de devenir *Les Borgnes ou le colonialisme intérieur brut* de Mustapha Benfodil, mis en scène par Kheireddine Lardjam et interprété par cinq comédiens, cet objet théâtral collectif est un objet individuel, celui de l'auteur. Ce texte a subi de nombreuses modifications sur lesquelles je reviendrai, et il est donc important de comprendre quelles sont les problématiques, les enjeux que renferme cette écriture originelle et originale. Pour cela, il est nécessaire de se pencher sur le discours de Mustapha Benfodil, auteur à la fois extérieur et « intérieur » à ce que ce texte donne à lire. Ce qui a pu ressortir de l'entretien que j'ai mené avec ce dernier¹²³, c'est la presque impossible dissociation de son métier de journaliste et de son travail d'écrivain. Son parcours professionnel « hybride » s'inscrit dans un contexte historique spécifique qui est celui de l'Algérie postcoloniale, et les problématiques de celle-ci ressortent clairement dans son écriture et en sont même le fondement. La notion d'« engagement » à travers ses activités journalistique et littéraire est très semblable à celle qui sous-tend l'activité théâtrale de Kheireddine Lardjam. Mustapha Benfodil est né en 1968, et Kheireddine Lardjam en 1972, tous deux font donc partie d'une même génération d'Algériens nés après la guerre, et leurs questionnements en tant qu'artistes sont eux aussi très proches. Comme l'histoire de la guerre d'Algérie est une histoire du temps présent, ces deux hommes sont des témoins de cette histoire, et en s'interrogeant sur le lien entre guerre d'indépendance et guerre civile, leur travail artistique se fait en quelque sorte « miroir » d'une certaine histoire de l'Algérie. Une histoire de l'Algérie avec au centre les histoires des « témoins » et des rescapés de ces deux guerres. En interrogeant leurs démarches et leurs parcours, il est possible de comprendre comment une génération d'algériens postcoloniale s'empare de l'histoire de cette guerre d'indépendance pour en faire un instrument d'interrogation du présent. De quelle époque ce texte est-il la trace ? De qui émane-t-il ?

Mustapha Benfodil est né en 1968 à Relizane, dans l'ouest de l'Algérie et est parti avec sa famille habiter à Alger en 1976, après la mort de son père. Après avoir obtenu un bac scientifique, il s'inscrit en études de mathématiques, sa « première passion ». Il arrête ses études à 19 ans pour retourner dans la demeure familiale afin d'écrire son premier roman. Puis il repasse un bac littéraire afin de s'inscrire en études de journalisme, jusqu'au Master.

¹²³ Entretien du 10 avril 2012.

Son choix de devenir journaliste, plutôt que de se diriger vers l'anthropologie des médias (ce à quoi il se « destinait »), est directement lié à l'éclatement de la guerre civile en Algérie :

« Comme on a commencé à canarder du journaliste au tout début des années 90, je me suis naturellement converti en journaliste pratiquant, parce-que c'était pour moi – je le dis vraiment en toute humilité – c'était une forme d'engagement parce qu'on voyait notre société voilà... tout partait en couille, c'était chaotique totalement, on basculait dans la guerre civile et bien sûr on se posait des questions, qu'est-ce qu'on peut faire en situation où tout le monde perd la boussole. Et pour moi le journalisme c'était une manière d'être présent, de témoigner, d'être au plus près des gens, d'être au plus près de tout ça, donc voilà c'est comme ça que je suis devenu reporter. »

Cet engagement à travers sa profession s'avère être assez proche de la conception de l'engagement que décrit Kheireddine Lardjam lorsqu'il évoque la création de la compagnie, un engagement qui se traduit en prenant la parole au sein des deux « tribunes » que sont la scène de théâtre et le journalisme, mais aussi dans cette volonté d'être proche du peuple algérien, et de traiter des problématiques « populaires ». Mustapha Benfodil travaille pour le quotidien algérien francophone indépendant *El Watan*, dans lequel il écrit sur des questions de société. Et pour ces deux hommes, choisir d'exercer le métier de metteur en scène ou celui de journaliste pendant la guerre civile fut clairement une mise en danger. D'ailleurs, Mustapha Benfodil n'a pas évoqué cette violence « frontalement » lors de l'entretien, qui est resté très axé sur son parcours professionnel, sur ses réflexions en tant qu'écrivain, et sur la création littéraire. Alors que sur son blog - dans un article de 2009 qu'il a titré « Lettre aux sectes qui me poignent lâchement dans le dos », dans lequel il répond aux « attaques » émises à son propos suite à des lectures « sauvages » de ses textes lors d'un événement culturel à Alger – il évoque clairement les violences qu'il a subies lors de la guerre civile. Il revient sur des éléments biographiques pour « justifier » son engagement, répondant ainsi à des individus qui mettent en doute la sincérité de cet engagement en invoquant le fait qu'il habite à Telemly, quartier plutôt « huppé » d'Alger : « Comment peut-on parler révolution quand on habite l'ancien foyer universitaire du Telemly ? ». À cela voici ce qu'il répond :

« De 1976 à 2005, j'ai vécu à Boufarik. En 1994, alors que je faisais mes débuts dans la presse, un journaliste de l'APS a été assassiné à deux pas de chez moi. Des copains ont pensé que c'était moi. Le PAGS¹²⁴ m'a alors évacué d'autorité et pris sous son aile. J'ai passé un mois dans les locaux du PAGS au Telemly, sous la protection du défunt El Hachemi Chérif – paix à son âme. Le 30 novembre 1994, je prends mon baluchon et décide de rentrer chez moi. Je prends le train du soir, le dernier. [...] À peine le

¹²⁴ Parti d'Avant Garde Socialiste, qui a repris l'héritage du Parti Communiste Algérien disparu après l'Indépendance. Ce parti a été légalisé après les émeutes d'octobre 1988 dont il a été un acteur majeur. Il fut ensuite restructuré en trois tendances dont Ettahadi qui soutint l'interdiction du FIS durant la guerre civile.

piéd sur le quai que trois terroristes se réclamant du GIA m'apostrophent. Ils m'ont traîné vers un verger attendant à la gare et m'ont torturé. Ce sont des coups de feu de l'armée qui les ont fait fuir, autrement, je ne sais pas si je serais là aujourd'hui encore. Je ne veux pas jouer au héros, mais juste dire que j'ai habité Boufarik du début au...retour du terrorisme. Le lendemain de cette affaire, j'ai repris mon travail au Soir d'Algérie le plus normalement du monde. J'ai couvert le terrorisme de bout en bout, j'ai couvert les événements de Kabylie, j'ai fait deux fois l'Irak, et j'ai soutenu sans compter toutes les causes justes, du mieux que je pouvais. »¹²⁵

Mustapha Benfodil a donc exercé son métier au plus proche de la guerre, et son engagement se traduit aussi par ses activités artistiques. Lors du festival Panaf^o à Alger en 2009, il prend clandestinement la parole pour lire des extraits de la pièce *Les Borgnes*. Suite à cette expérience, il renouvelle ce genre d'actions qu'il a nommées « Pièces détachées-lectures sauvages » seul ou avec des comédiens, ce qui lui a valu notamment d'être « interpellé une dizaine de fois par les services de sécurité avant d'être relâché quelques heures plus tard »¹²⁶. Il a aussi monté ce qu'il appelle lui-même-un « groupe d'action » avec d'autres écrivains, intitulé *Bezef* (*C'est trop*, en arabe), occupant aussi la rue pour déclamer des textes dans lesquels il exprime clairement son opposition au régime en place et appelle à « se réapproprier la rue, seule arène de démocratie véritable. »¹²⁷. L'engagement par l'écriture de Mustapha Benfodil semble similaire à celui de Kheireddine par le théâtre, cependant il semble que Mustapha soit moins « effrayé » d'être perçu comme un militant, et d'occuper cette place. En effet, Kheireddine expliquait à Saint-Priest lors de la table ronde qu'il avait fait une « rupture » depuis 2008, car il commençait à « prendre une place qui n'était pas la [sienne] » : « *Les spectateurs me regardaient comme un leader politique, c'était une place qui me faisait peur. On est des artistes avant tout.* ». Alors que Mustapha, lui, assume ce « risque », celui d'être « taxé d'écrivain militant », tout en défendant une esthétique littéraire qui lui est propre :

« Ce qui pour moi est un compliment [“écrivain militant “], mais dans le milieu esthétisant, ça peut-être dégradant, on va dire : “Ouais, pour vous l'écriture est une tribune“. Non, mais moi j'utilise disons des ressorts que peut-être les gens ne voient pas ou qu'on n'a pas envie de voir. Y a un travail, [...] une

¹²⁵ <http://mustaphabenfodil.canalblog.com>.

¹²⁶ « Le journaliste Mustapha Benfodil, du quotidien El Watan, arrêté par la police, son épouse est toujours sans nouvelles » [en ligne], in *Dernières Nouvelles d'Algérie*, article paru le 9 janvier 2011, <http://www.dna-algerie.com/medias/le-journaliste-mustapha-benfodil-du-quotidien-el-watan-arrete-par-la-police-son-epouse-est-toujours-sans-nouvelles-2>.

construction, [...] des références, [...] une esthétique même si elle est laide. Mais je perds jamais de vue le pourquoi on parle et pourquoi on écrit. [...] Est-ce que c'est juste pour être joué, est-ce que c'est juste pour amuser la galerie, pour gagner quelque sous ou pour dire "merde" à qui de droit ? Ben... (Rires). Je coche la dernière, voilà. ».

Contrairement à Kheireddine dont la seule activité professionnelle est la direction artistique et la mise en scène, Mustapha, lui, tente de combiner son travail de journalisme et celui d'écrivain, ce qui lui permet aussi de ne pas être dépendant financièrement seulement de son travail d'écriture, et d'avoir une certaine liberté de création en tant qu'artiste. Tous deux ont donc choisi des voies professionnelles qui sont liées à leur désir de « résister » à un obscurantisme qui a atteint son paroxysme lors de la guerre civile, et ils interrogent à travers leurs discours et leurs créations, un lien qui leur semble à chacun évident entre les deux guerres. En effet, le premier roman édité de Mustapha Benfodil qui s'intitule *Zarta*¹²⁸ est déjà marqué par la thématique de la cette « binarité » comme il l'appelle, entre la guerre d'indépendance et la guerre civile algérienne. Ainsi, dès les premières minutes de l'entretien que j'ai mené avec lui, lorsque je lui demandais de me retracer son parcours jusqu'à aujourd'hui et le projet *Les Borgnes*, il évoquait cette question, ce lien entre les deux guerres : « *Je fais toujours une espèce de télescopage entre la guerre d'Algérie et la nouvelle guerre d'Algérie, la guerre civile.* ». Il évoque à plusieurs reprises « *l'échec post-62* » qui a conduit « *de fil en aiguille à la guerre civile* », pour lui « *la deuxième guerre civile est l'émanation naturelle de la première dans la mesure où c'est l'échec post 62 qui a conduit à l'échec de la construction d'un État démocratique et d'une société équitable* ». Kheireddine Lardjam évoque aussi des éléments politiques, mais insiste sur des éléments de mémoire, de dimension individuelle. La transmission de l'histoire officielle de l'Algérie, occultant les guerres internes entre le MNA et le FLN et certaines méthodes utilisées par ce dernier revêt pour lui le caractère d'un « mensonge » : « *Je pense que si on m'avait raconté, si on m'avait pas beaucoup menti sur la guerre d'Algérie, j'aurais peut-être gagné du... j'aurais peut-être réagi autrement quand j'ai vécu la guerre civile.* ». Il revient alors sur un événement qui l'a profondément marqué : le massacre qui a eu lieu en 1997 à Bentalha (au Sud d'Alger), où plusieurs centaines de personnes furent tuées : « *Moi je me disais : "C'est pas possible, c'est pas des Algériens qui font ça, c'est pas possible, ça n'a jamais eu lieu dans mon pays"* ». En faisant ce qu'il appelle « *un travail de recherche* », Kheireddine a découvert que ce genre de

¹²⁸ Mustapha Benfodil, *Zarta*, Alger : Barzhak, 2000.

pratiques avaient déjà eu lieu pendant la « première » guerre : « *Si je savais que ça a avait déjà eu lieu dans mon pays, j'aurais réagi autrement. [...] le fait qu'on m'ait menti, ça m'a fait perdre du temps pendant la guerre civile* ». Il fait aussi un parallèle entre les méthodes utilisées par le FLN pour combattre l'armée française et celles du FIS durant la guerre civile. Pour Kheireddine, le regard qu'ils portent sur la guerre avec Mustapha est un regard générationnel : « *Notre rapport à l'Occident n'est pas le même [...] que la génération qui a connu la guerre, on n'a aucun complexe, aucune haine, aucune colère [...]. Donc c'est une histoire de regard générationnel, et la pièce c'est le regard d'une génération qui n'a pas connu la guerre d'Algérie.* ».

Du point de vue de Mustapha pourtant, ce n'est pas le cas. Il explicitait le lien entre les deux guerres lorsque je l'interrogeais sur la question de la génération justement. En effet, dans la pièce *Les Borgnes*, le personnage principal Samir, dans un élan de colère, s'exprime sur la « première » guerre d'Algérie en ces termes : « C'est pas ma guerre ! [...] Et c'est pas une question de génération ! »¹²⁹. Je suis donc revenue sur cette tirade lors de l'entretien : « *Est-ce que c'est ce que vous pensez vous aussi ?* ». Mustapha Benfodil me confirmait alors que cette idée était aussi sienne, évoquant le fait que « *les mots les plus violents qu'[il a] jamais entendus sur la guerre d'Algérie sont venus de la génération de ceux qui l'ont faite.* », il nomme alors l'historien Mohamed Harbi, ancien militant FLN et « *le premier à dénoncer justement toutes les magouilles etc.* ». Pour Mustapha, ce ne sont pas les points de vue de deux générations qui s'opposent mais « *deux camps qui s'affrontent* », avec d'un côté un camp qui considère qu'il ne faut pas toucher au grand récit officiel de l'histoire de la guerre d'Algérie, et de l'autre, un camp qui dit : « *il faut remettre les choses à leur place et réhumaniser cette guerre, précisément pour lui redonner du sens et du respect aussi* ». Ce processus de « réhumanisation » de cette guerre, Mustapha Benfodil explique qu'il a tenté de le mettre en place à travers cette pièce, « *très modestement* », en replaçant l'humain, les témoins au cœur du récit.

Les regards des deux protagonistes de cette création sont complémentaires, et il s'avère cependant qu'à travers la pièce *Les Borgnes*, à travers l'écriture de l'auteur et la mise en scène qu'en propose Kheireddine Lardjam, c'est bel et bien une génération d'Algériens postcoloniale qui s'exprime :

¹²⁹ Mustapha Benfodil, *Les Borgnes ou le colonialisme intérieur brut*, Version du 12/01/2012, Non publiée, p.38.

« On a des discours de jeunes algériens qui sont différents aujourd'hui, on fête le cinquantenaire de l'indépendance de l'Algérie, on entend parler les politiques [...], les historiens, les pieds-noirs, les fils de harkis, les harkis, nos dirigeants, nos politiciens, mais est-ce qu'on entend parler la jeunesse algérienne ? Est-ce qu'on a demandé l'avis de la jeunesse algérienne ? Modestement, je pense que ce spectacle en France fait découvrir au public français ce qu'en pensent les jeunes Algériens de cette histoire commune. ».

Ce que proposent Mustapha Benfodil et Kheireddine Lardjam avec *Les Borgnes ou le colonialisme intérieur brut* ne va pas dans le sens d'une dénonciation de la colonisation française, ou d'une démarche de demande de repentance. Ils interrogent la société algérienne d'aujourd'hui - en donnant la parole sur scène à des personnages qui sont des « figures » porteuses de mémoires plurielles - qui est celle dans laquelle ils vivent et créent au présent. C'est bien là le sens du terme « colonialisme intérieur brut » qui compose le titre de la pièce. Ce « jeu de langue » comme l'auteur l'appelle, est un détournement de l'expression « Produit Intérieur Brut », et voilà la définition qui en est donnée dans la première version de la pièce : « *Montant total des aliénations et sévices qu'un pays s'inflige pendant une période donnée, généralement très longtemps, sachant que la nationalité du propriétaire des moyens de répression est la même que celle des propriétaires des corps consommateurs de cette répression.* »¹³⁰. Ce « colonialisme » là est au cœur de la pièce, et c'est lorsque je l'interrogeais sur la mémoire de la Guerre d'Algérie que Mustapha Benfodil évoquait ce qu'il appelle « *LE massacre politique par référence* », ce récit officiel, qui se traduit pour lui par le fait que « *les militaires n'ont jamais lâché le pouvoir* », et deuxièmement par ce qui est du domaine des « affaires » : « *les affaires et le pouvoir ça va ensemble, donc la corruption etc., donc ce sont des gens qui se sont fait passer un peu pour le père de la Nation et qui se servent et qui ont pillé ce pays. Et c'est un peu ça aussi le sens du colonialisme intérieur brut. Nous nous sommes auto-colonisés* ». Cette « auto-colonisation » est passée en Algérie par la construction et la diffusion d'une histoire officielle de la guerre, que Mustapha Benfodil et Kheireddine Lardjam cherchent à déconstruire en mettant en place une dramaturgie de l'inversion du réel. À travers ce dispositif, c'est leur regard, générationnel qui est porté sur la scène.

¹³⁰ Mustapha Benfodil, *Les Borgnes ou le colonialisme intérieur brut*, Version de Juin 2009, Non publiée, p.161.

1.2.3. *Les Borgnes* : genèse et enjeux de ce projet artistique

Avant de m'intéresser à la genèse de ce projet artistique, je me propose de résumer la pièce *Les Borgnes*, afin d'éclairer les propos qui suivront. Tout d'abord il me semble nécessaire de préciser que cette pièce telle qu'elle a été portée à la scène est différente de la première version écrite par Mustapha Benfodil à l'occasion d'une résidence d'écriture à la Maison des Auteurs du Festival des Francophonies en Limousin de Limoges de mai à août 2008, grâce à une bourse du Centre national du Livre. Entre cette première version et celle mise en scène par Kheireddine Lardjam, certains passages et personnages ont été « coupés », de concert avec Mustapha Benfodil - je reviendrai là-dessus plus tard – mais la trame narrative et l'intrigue restent les mêmes : cette pièce, par son propos se fait lieu de déploiement de différentes mémoires de la Guerre d'Algérie et de la guerre civile. Le récit de la pièce est temporellement et spatialement situé, nous sommes dans un présent proche, au XXIème siècle, en Algérie. Les personnages sont eux aussi définis par leur âge : le personnage principal, Samir, a 35 ans, et fait donc partie d'une génération qui n'a pas vécu la guerre d'Algérie 1954-1962. Il est metteur en scène de théâtre, et souffre d'une étrange « pathologie » : il voit les événements « à l'envers », les événements de l'histoire de la guerre d'Algérie sont inversés (c'est l'Algérie qui a colonisé la France). Illustrons cela par une des premières prises de parole de Samir : « Le 5 juillet 1962, l'Algérie a quitté la France après 132 ans de colonisation »¹³¹. Samir découvre que son fils est atteint des mêmes « symptômes » et décide de partir à la recherche de son père biologique, découvrant que le père qu'il croyait être le sien est en réalité un père adoptif. Sa quête va le mener dans un hôpital psychiatrique, lieu dans lequel se déroulera la rencontre avec son véritable père (Salah) et avec différents personnages. La quête d'identité est au cœur de cette pièce, qui confronte différents personnages, tous porteurs d'une mémoire différente. Tout d'abord Sarah Bellounis, ex-compagne de Samir et fille de harki, dont le nom et l'histoire font référence au massacre de Melouza, « illustration » de la guerre entre le Front de libération et le Mouvement national algérien. En mai 1957, les troupes du Front de libération nationale sont à l'origine d'un massacre qui fait plus de 350 morts parmi les villageois « soupçonnés d'appartenance messaliste »¹³². Le « général » Bellounis, chef de maquis et dirigeant des troupes du Mouvement national algérien, se rallie à l'armée française quelques jours après cet

¹³¹ Mustapha Benfodil, *Les Borgnes ou le colonialisme intérieur brut*, Version du 12/01/2012, Non publiée, p.2.

¹³² Benjamin Stora, *Histoire de la guerre d'Algérie (1954-1962)*, Paris : La Découverte, 1993, p.35.

événement. Les autres personnages, internés à l'asile, font des apparitions plus ponctuelles mais sont porteurs de mémoires particulières qu'ils expriment et qui sont traduits sous la forme de « soliloques »: Farid, jeune appelé de la guerre civile obsédé par la mort de son ami Hamid au combat; Aldjiya, vieille femme mère d'un *harraga*¹³³ mort noyé; et Chérifa, violée pendant la guerre civile par ceux qu'elle appelle les « Barbes Arides » (cf. extraits de la pièce dans l'encadré 1). Samir découvre au fil de la pièce que son père n'est pas un « héros » comme on le lui a fait croire, mais un tortionnaire. Cette pièce interroge notamment sur « comment faire le deuil » de mémoires douloureuses, enchevêtrées, falsifiées. À travers ce texte, à la fois dans les événements évoqués et dans la manière dont la parole est délivrée par chaque personnage, se lisent des mémoires plurielles de l'histoire de l'Algérie, une histoire faite de la guerre franco-algérienne, mais aussi une histoire plus récente, comme je l'ai évoqué dans la partie sur l'histoire et la mémoire de la guerre d'Algérie. Si «comme le souvenir, l'œuvre est toujours le résultat d'une construction », alors « la singularité d'une œuvre ne peut être pensée comme un obstacle à sa perception que si on élude la dimension toujours déjà collective et sociale des éléments à partir desquels on l'a construite, ou plutôt si on ne comprend pas qu'une œuvre d'art est toujours-déjà une reconstruction d'une expérience ou plutôt d'une série indéfinie d'expériences (matérielles, mais aussi de pensée) qui y trouvent un rythme, un cadre, une organisation. »¹³⁴. Il s'agira ici de revenir, à travers le discours de Mustapha et de Kheireddine, sur la genèse et la construction de cette œuvre qu'est *Les Borgnes*, afin de comprendre comment leurs expériences se sont fait « matériaux », et de tenter de définir le « cadre » dramaturgique que propose cette pièce.

¹³³ *Harraga*, littéralement « brûleurs » (de papiers) : terme désignant les migrants clandestins qui prennent la mer depuis l'Afrique du Nord, la Mauritanie et le Sénégal sur des pateras (embarcations de fortune).

¹³⁴ Bruno Péquignot, *Maurice Halbwachs : le temps, la mémoire, l'émotion*, Paris: L'Harmattan, 2007, Collection « Logiques sociales », p.207.

Extraits de la pièce *Les Borgnes ou le colonialisme intérieur brut* (version du 12/01/2012, non publiée)

Sarah : Oui, je suis une fille de harki./Et j'ai enterré mon père là où il est né, à Mellouza./C'était sa dernière volonté./Son désir le plus cher./Mellouza. Quelle histoire !/Il était écœuré par cette guerre entre cousins./C'était déjà la guerre civile, les frères ennemis se déchirant comme des chiens enragés./Lui, il était resté fidèle au Patriarce comme il l'appelait./Messali Hadj/Le « Père du Nationalisme Algérien » devenu l'ami de la France.[...] Et puis il y a eu Mellouza. 1957. 300 personnes massacrées à la hache./[...] Mon père échappa de justesse au carnage.[...] Et son cœur changea définitivement de camp./Il partit avec les Français en 1962 et les Français l'oublièrent au port avant de le larguer dans le premier bidonville hexagonal, un ghetto cafardeux pour services rendus. /Un jour, Pascale, la femme qui allait devenir ma mère, a débarqué dans sa vie et l'a sorti de là./Il a fait l'amnésique pour survivre, mais l'Algérie le rongait, le rongait/Ses racines le démangeaient/« *L'Algérie, ma fille. L'Algérie. Toi qui es architecte, construis-moi une tombe en forme de Mellouza* » me priait-il sur son lit de mort. /Et je l'ai enterré dans la plus belle prairie de Mellouza.[...] (Acte I, scène 9, p.11.)

Farid : TATATATATATA !!! HAMIIIIIIID ! Feu Hamid Feu d'artifice Hamid Feu follet Hamid Feu furieux Hamid Hamid Boubakeur Le Jim Morrison des Aurès Je l'ai vu mourir J'ai vu Hamid mourir J'ai vu Hamid mourir Mourir sous mes yeux Hamid Boubakeur Le Jim Arrison Jim Arrison Jim Arrison Hamid le Jim Morrison d'Arris son patelin d'origine lui le *Chaoui New Age* taillé dans la misère des Aurès harmonica greffé à la bouche guitare en bandoulière et sourire charmeur [...] Je l'ai vu mourir Je t'ai vu mourir Hamid Sous mes yeux Je l'ai vu mourir et je n'ai rien fait rien fait rien fait rien pu faire pu pu pus ça pue le rien pu faire la trouille ou le cran de sûreté ou je ne sais quelle saloperie m'ont empêché de repousser les cris de ALLAH AKBAR [...] ANA OMRI MA N WALLI MILITERE. JAMAIS. JAMAIS. VOUS ENTENDEZ ? JAMMMMMMAIS ! JAMAIS JE NE SERAI UN MILITAIRE ! (Acte II, scène 2, p.17.)

Aldjiya: HOCIIINE !

Aljiya, la mère folle, arpente l'hospice en vociférant. Elle entre par le couloir à jardin et vient fixer un point au-dessus de la salle à jardin.

Aldjiya (en fixant la pendule avec ses yeux exorbités) : HOCIIINE ! Hocine ? Hocine ! (en désignant Samir)... Qu'est-ce que tu fais là-haut ? Descends ! Descends, j'ai dit !...Tu vas descendre immédiatement, sinon, ton père va venir te flanquer une bonne correction, n'est-ce pas Amirouche ? (en désignant au Vieux). Dis-lui, Amirouche ! Dis-lui de descendre ! Salaud d'Amirouche !

Le Vieux : Pauvre femme !

Aldjiya : HOCCIIINE ! Tu m'entends mon garçon ? Tu as pris la galette que je t'ai préparée ? Hocine, n'oublie pas ton blouson. Tu as pris ton pull ?

Samir (au vieux) : Et elle, c'est quoi son histoire ?

Le Vieux : Son Hocine, les flots l'ont dévoré, dit le gardien. Il a fait le mur, pris la mer, et il n'a plus donné signe de vie. Il paraît que de jeunes gens insensés vendent les bijoux de leurs mères pour acheter une place dans une barque et mourir au large de l'espérance. [...] (Acte II, Scène 5, pp.24-25.)

Chérifa : À chaque froufrou des feuilles/à chaque soupir du vent/je voyais une main se jeter sur ma culotte/et déchirer cinq cent fois mon hymen/Chaque nuit/je montais la garde sur ma pureté/Et autour de ma hanche/j'ai enroulé un bourrelet de terre morte/comme un bunker de chasteté/Chaque seconde/était une razzia de corps affûtés/Organes effilés/Sacrifices vaginaux aux dieux phallogratiques [...] Chaque nuit/Chaque seconde/Un phallus mystique/Corbeaux lancinants/Tournante mahométane/Pour un viol islamique/Une forêt de mille barbes /BARBES ARIDES/BARBES ARIDES/BARBES ARIDES [...] (Acte II, scène 6, pp.25-27.)

Soliloque du vieux Salah : « Le 05 juillet 1962, l'Algérie a quitté la France après 132 ans de colonisation. » [...]C'était il y a trente ou quarante ans. [...] J'étais instituteur et j'avais oublié de chausser le bon œil ce matin-là [...] J'avais pris l'œil par lequel, en général, j'observais le monde la nuit, scrutant ses secrets inavoués.[...] Je vis ce que je ne devais pas voir. D'autres univers possibles, d'autres façons plus inouïes les unes que les autres de réécrire le monde en corrigeant les injustices du temps et la myopie de l'Histoire. [...] Par une frivole mégarde, je mis mon sinistre cache-œil ce matin-là sur la plus saine de mes prunelles, laissant à l'air libre mon œil gauche, mon œil maudit, et je partis fredonner ma leçon d'histoire comme un derviche farceur. Les conséquences de cette étourderie me furent fatales. Je devais prononcer une leçon anodine d'éducation patriotique, et j'éternai la leçon par cette phrase malheureuse "L'Algérie a quitté la France..." qui me vaudra trente ou quarante années de sévices et de supplices. Et ma destinée fut marquée à jamais du sceau de la déchéance. Ma vie entière en fut bouleversée, broyée, anéantie. De matraque en gégène, de chiffon imbibé d'urine en électrodes plantées dans la poitrine, des châtiments plus cruels les uns que les autres accablaient mon corps et martyrisaient ma chair. J'ai eu droit à toute la panoplie du manuel d'avisement, une technologie de Haute Humiliation trouvée dans les sous-sols de la Villa Susini, laissées par Madame La France.[...]Tout ceci sous le haut commandement de mon ennemi intime, un homme de l'ombre dont j'entendais distiller les ordres au milieu des hurlements. [...] Un nom gravé à jamais dans ma mémoire exsangue : Belgacem ZAGRACHE ZAGRACHE ZAGRACHE LE TERRIBLE ! (Acte III, scène 2, p.37.)

Samir : MOI FILS D'UN SALAUD ! Je suis donc le fils d'un tortionnaire !/Moi, je connaissais Si Belgacem, je ne connaissais pas le Général Zagrache. /Comment t'appeler « papa » après ça, comment ?
 Je ne pige fichtrement rien à l'histoire tirée par les cheveux de ce pays. Encore moins celle de la Guerre, le grand « Moment Novembriste » dont je ne connais que les légendes scolaires et les noms de quelques « héros » nombrilistes. Mais très peu la trame humaine. Populaire. La vraie. Mon... mon PPPère, lui, incarnait malicieusement les deux : l'homme et le héros. [...] C'était mon seul contact avec cette époque si pleine de tumulte et de fureur. Le reste ? Rien à foutre ! Vous entendez ? RIEN A FOUTRE ! Oui, je l'avoue haut et fort, pourquoi le nier ? C'est pas ma guerre ! C'est pas ma faute, après tout ! Et c'est pas une question de génération ! Vous nous avez tellement bassinés avec vos conneries emphatiques, vos mensonges d'État érigés en héritage, vos coups bas et vos coups d'État préliminaires avant même qu'il y ait d'État ; vous nous avez tellement menti, menti sur tout, qu'on a fini par tout dégueuler, tout rejeter, jeter le bébé avec l'eau du bain, et nos manuels d'histoire avec leurs grosses ficelles et leurs gros bobards, leurs fables farfelues et leurs contes rafistolés du Djebel ! Non, j'ai pas vécu la guerre. C'est peut-être mon affaire, mais c'est pas ma mémoire !
 (Acte III, scène 2, p.38)

Pour Mustapha Benfodil, l'auteur, le point de départ de l'écriture de cette pièce n'a pas été la guerre d'Algérie, qui, il le rappelle « *s'invite par bribes dans la pièce* » ; le cœur de cette œuvre, c'est la galerie de personnages qu'il offre à voir. Cette diversité de personnages porteurs de mémoires diverses liées à l'histoire de l'Algérie, sont pour lui « *le territoire central de la pièce* ». Pour lui, « *tous les faisceaux de l'histoire aboutissent à cette histoire là* », à « *ce territoire d'exclusion* » qui dans la pièce est représenté par l'asile psychiatrique, où tous ces individus apportent une parole sur leur propre vécu : « *pour moi, ça dit tout de l'échec post 62* ». Son expérience de journaliste l'a « nourri » pour l'écriture de cette pièce et la création de ces personnages, en effet, il explique :

« Tous les jours que Dieu fait quand je sors le matin pour aller bosser, je tombe sur les parias, sur les exclus de la société et ça c'est mon peuple à moi. C'est ce qui me fait tenir et c'est ça qui me fait écrire. Je le dis sans démagogie, moi si j'écris, ce qui donne du sens à ce que j'écris, c'est pour me faire le modeste porte-parole de ces gens sans parole. »

Il précise bien qu'il fait ça non pas « *dans une perspective paternaliste* », mais parce qu'il y a ce qu'il nomme « *un espèce de contrat moral qui [le] lie à ces gens là* », pour cela, il avait la profonde volonté que ces personnes, « *sur le plateau [...] à travers ces personnages [...] reprennent la parole qu'ils ont perdue dans la réel* ».

Cette écriture est donc liée au réel, à un réel, et à des personnages que Mustapha Benfodil a travaillé à déconstruire, tout comme l'histoire officielle de la guerre d'Algérie. En effet, quand je l'interrogeais sur l'origine des différents personnages de la pièce, lui demandant s'il s'était inspiré de personnes rencontrées lors de reportages, il me répondait que certes, « *il y a toujours des figures archétypales* », mais que lui, il prenait « *le modèle pour le bousiller* ». Même si « *il y a des niveaux de résonance avec des choses vécues* », il se donne « *énormément de liberté par rapport au réel* ». Cette déconstruction-reconstruction du réel,

est présente et centrale au niveau du récit même de l'histoire de l'Algérie, qui apparaît par bribes dans la pièce. Le propos central de cette pièce est la question du regard que l'on porte sur les choses et sur l'histoire. Ce qui intéresse Mustapha Benfodil, c'est la question des récits en situation qu'il appelle « *post-traumatique* ». Pour lui, dans une situation telle, « *l'une des victimes, c'est le récit* », et le questionnement qui traverse cette pièce est celui-ci : « *Comment rendre compte de l'état du monde en essayant d'allier tous les points de vue ?* ». Il considère qu'il y a pire que la cécité : la « *borgnitude* » ou le fait de ne voir l'histoire et le réel que sous un seul angle, et ce « *dispositif* », appliqué à la guerre d'Algérie, a donné « *quelque chose de monumental, qu'[il a] essayé de [...] déconstruire* », et il précise bien que cette déconstruction se fait « *d'un point de vue algérien* ». La reconstruction du récit officiel de la guerre d'Algérie passe aussi par les personnages « marginaux », dont Kheireddine explique qu'ils sont un peu les « *déchets* » de toutes les guerres.

En ce sens, cette pièce produit du nouveau, « et par la même de nouveaux cadres de représentation et d'interprétation du perçu »¹³⁵. Cependant, entre la première version de la pièce écrite par Mustapha, et celle que Kheireddine a mise en scène, beaucoup de changements ont eu lieu, beaucoup de scènes ont été coupées, afin notamment de pouvoir produire une pièce de moins de deux heures. La volonté exprimée du metteur en scène, en créant cette pièce, était d'« *embrouiller le public* » :

« *L'objectif de ce spectacle là, c'est que à un moment donné on ne comprend rien. [...] Quand on est dans l'asile, c'est fait exprès que le spectateur à un moment donné il me dise "mais on savait plus dans quelle guerre on était". C'est une volonté de ma part, de... mais sans que les gens décrochent... [...] à un moment donné ils savent plus, cette fille elle a été violée par les islamistes, d'accord mais... ce militaire c'est un appelé de la guerre d'Algérie ou de la guerre de machin ? [...]. On ne sait plus dans quelle guerre on est, c'est fait exprès.* »

Le point de départ de l'écriture de la pièce a été cette phrase qui traverse la pièce : « Le 5 juillet 1962 l'Algérie a quitté la France après 132 ans de colonisation », et en creusant ce thème de l'inversion, Mustapha en a fait le fil conducteur de cet écrit, autour duquel il a construit ce qu'il appelle « *une fable* » familiale. Il dit lui-même qu'il avait ce propos, central, de l'inversion et qu'en s'interrogeant sur la forme, il a élaboré cette famille « *qui a subi toutes sortes de persécutions parce qu'elle voit les choses différemment* ». À partir de là, il a élaboré les personnages, dont on retrouve parfois la trace dans d'autres de ses écrits. Et petit à petit,

¹³⁵ *Ibid.*, p.208.

« la pièce [...] s'est construite autour de [...] la quête de Samir [...] qui a voulu questionner sa propre histoire parce qu'il a un jour transmis ce gène bizarre à son fils. ». La transmission s'avère être un thème central de la pièce, particulièrement la transmission familiale : « c'est une histoire de famille [...] de filiation, donc le rapport aux pères avec un "s", parce qu'on a le père biologique, on a le modèle, le père spirituel, on a la nation, l'État, qui peut être un père » (Kheireddine). Dans le récit, ces trois « pères » transmettent respectivement des mémoires différentes, et antagonistes. La transmission s'établit dans deux espaces qui sont ceux de l'école et de l'hôpital psychiatrique. L'école est « un peu le premier théâtre symbolique d'affrontement des regards » (Mustapha Benfodil). Le second espace, « complètement chaotique », est celui d'une galerie de personnages qui « ont peut-être le tort de ne pas voir les choses comme on aimerait qu'elles soient vues. ». Et c'est dans cet espace, que le discours « officiel » sur la guerre d'Algérie va être amené à être déconstruit, reconstruit, critiqué, inversé. La déconstruction de la « mythologie d'État » autour de l'histoire de la guerre d'Algérie, passe à la fois par le discours de Sarah Bellounis, fille de harki qui évoque le massacre de Melouza, mais aussi par le discours du père biologique de Samir qui lui apprend que son père adoptif, militant FLN- qui était aux yeux de Samir un « héros » de la Révolution algérienne - a été son tortionnaire. Pour Mustapha Benfodil, il s'agit de « titiller l'histoire [...] sans pour autant dissoudre le fait colonial ». Dans la version portée à la scène par Kheireddine Lardjam, un personnage de la version originelle a été évincé, celui d'un homme qui – toujours dans cette idée de l'inversion «- se présentait comme un ancien appelé de la « guerre de France ». Et toujours dans cette idée que c'est l'Algérie qui a colonisé la France, Mustapha explique qu'il y avait « un espèce d'effet miroir par lequel [...] il raconte les exactions du système colonial ». Il me précisait cela car il est vrai que ce point de vue est absent de la version scénique, aussi celle-ci ne met pas en lumière cette période de la colonisation et d'interactions entre Français et « Algériens ».

En cela, les récits qui sont au cœur de la représentation théâtrale se font « vecteur[s] de la transmission de la mémoire. »¹³⁶. Avec *Les Borgnes*, l'écriture de Mustapha Benfodil s'inscrit dans ces œuvres artistiques que Jean-Jacques Gonzales évoque dans l'introduction de l'ouvrage *2000 ans d'Algérie*, des œuvres qui « jouent et joueront un rôle décisif, celui de donner le jour à

¹³⁶ Carola Hähnel-Mesnard, et alii (dir.), Culture et mémoire. Représentations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels, les arts du visuel, la littérature et le théâtre, p.7.

un passé qui n'a jamais pu s'inscrire dans la pérennité de la lettre ou dans l'épaisseur de la pierre. Passé balbutiant, amputé, éclaté, solitaire, tel qu'il est inscrit dans le corps de chacun qui vient de là-bas, qui y vit, qui y a séjourné, qui y a aimé, qui y a souffert, qui y souffre. »¹³⁷.

Cette pièce s'inscrit dans un théâtre contemporain qui « n'a cessé de chercher un moyen de dire le passé et de le représenter.[...] Toujours opprimé, parfois interdit, il reflète le perpétuel besoin de mémoire et de liberté propre à l'homme. »¹³⁸. La dramaturgie propre à *Les Borgnes*, s'apparente très clairement à une dramaturgie de « l'irréalité du réel », que traite Mireille Losco-Lena dans son article « Un théâtre de l'irréelle réalité : quelques écritures dramatiques contemporaines algériennes ». Cette dramaturgie est décrite comme témoignant « incontestablement d'un pouvoir de résistance. Sans jamais renoncer à l'Histoire ni renoncer au pari de s'affronter à l'irréelle réalité, [elle élabore] des jeux d'optique qui [lui permet] de regarder le réel sans céder aux forces de mort qui s'en dégagent »¹³⁹. Bien que les écrivains soient considérés comme « désespérés » par l'auteur de cet article, car dotés d'une « conscience tragique [...] permanente et [d'une] vision de l'avenir très noire », « dans le présent de leur écriture, dans le geste même de mise en fiction du monde, un espace de sauvegarde de la vie s'invente avec une force extraordinaire. »¹⁴⁰. Cet espace de sauvegarde s'avère être celui de la scène de théâtre. Si l'on considère que Kheireddine Lardjam est aussi « écrivain » de cette pièce, dans le sens où la mise en scène est « une écriture sur une écriture »¹⁴¹, alors oui, la conscience tragique et la vision peu optimiste de l'avenir est présente dans ce spectacle. Kheireddine Lardjam me confiait que la veille de la première représentation du spectacle, il avait fait un changement important, car il cherchait encore la fin de la pièce. À la base, la pièce devait se terminer sur ce qu'il appelle une « happy end », avec une scène de « résolution » de l'intrigue. Le metteur en scène a finalement choisi une « fin très ouverte », sur un avenir incertain, à l'image de son état d'esprit actuel :

« Je voulais pas finir sur une "happy end". C'est pas vrai, c'est faux. Ce qui se passe aujourd'hui c'est le cas, y a pas de "happy end". Je ne veux pas dire que je suis optimiste, par rapport aux liens entre les deux pays. Cette histoire comment elle va se régler, et même l'histoire de mon pays, je suis pas très

¹³⁷ Jean-Jacques Gonzales (dir.), *2000 ans d'Algérie*, Biarritz : Séguier, 1998, p.16.

¹³⁸ Leïla Adham, in Carola Hänel-Mesnard et alii (dir.), op. cit., p.13.

¹³⁹ Mireille Losco-Lena, « Un théâtre de l'irréelle réalité : quelques écritures dramatiques contemporaines algériennes », in *Synergies Algérie*, n° 10, 2010, p.85.

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II, L'école du spectateur*, Belin, 1996, p. 18, citée par Jérôme Dubois, « Écriture et théâtre », in *Sociétés*, 2003/3, n°81, p.65.

optimiste. [...] Donc je voulais une fin qui soit très ouverte. On ne sait pas, on sait pas si cette maladie va être réglée ou pas, s'il va être soigné, si son fils va guérir, est-ce que le père va sortir de cet hôpital, est-ce que... On ne sait pas, réellement on ne sait pas. Parce-que je ne voulais pas. Parce-que ce que j'aimais dans la fin, [...] "happy end", c'était : "On va avancer.". Mais le gamin a toujours la maladie, finalement. Qu'est-ce qu'il en fait lui maintenant là ? [...] il la connaît maintenant son histoire, et qu'est-ce qu'il en fait ? [...] Qu'est-ce qu'il fait de cet héritage ? ».

On peut lire dans le discours de Kheireddine Lardjam la manière dont son expérience du réel est présente dans l'acte artistique qu'il porte. Bérénice Hamidi-Kim résume très bien la manière dont l'expérience, le passé et le présent s'imbriquent pour créer du « nouveau », en effet elle estime que « l'espace-temps théâtral n'[est] pas seulement le lieu de la représentation du présent, mais aussi celui de la présence et de l'expérience, de la transfiguration du réel et de la création d'inédit »¹⁴².

Interroger la création *les Borgnes* ou le colonialisme intérieur brut à la fois en la replaçant dans le contexte de l'histoire de la compagnie *El Ajouad* mais aussi en l'analysant du point de vue de ses deux créateurs, de leurs parcours et de leur discours, a permis de mettre au jour les enjeux historiques, mémoriels et artistiques qu'elle revêt. Ce processus artistique qui se fait le miroir des interrogations d'une génération d'algériens postcoloniale est porté par des acteurs aux parcours biographiques et artistiques diversifiés, et en cela, il vient interroger à l'échelle individuelle l'histoire algérienne et franco-algérienne. Dans le second chapitre de ce travail, je mettrai en lien les parcours d'acteurs et ce processus de création artistique particulier qu'est celui de la pièce *Les Borgnes*.

¹⁴² Bérénice Hamidi-Kim, « Théâtre identitaire ou théâtre universaliste. Quelle critique de la "situation postcoloniale" dans le théâtre documentaire d'aujourd'hui ? », in *Mouvements*, 2011|1, n°65, p.105.

Chapitre 2 :

Parcours biographiques et processus de création

Le processus de création de la pièce *Les Borgnes* a cette particularité qui réside dans le choix de Kheireddine de faire se confronter une multiplicité de regards sur l'histoire algérienne, ceci à travers la pièce en elle-même mais aussi au sein du groupe que le collectif constitue. En tant que spectatrice, j'ai pu observer cela à un certain niveau, il y a en effet sur la scène une véritable harmonie entre cinq « manières de jouer » différentes, entre cinq théâtralités. Cette diversité des théâtralités est selon moi indubitablement liée à la variété des parcours artistiques et aux expériences théâtrales de chacun. Cependant, il ne s'agit pas ici d'analyser des « manières de jouer », mais de tenter d'explicitier les interactions entre un processus de création et des histoires individuelles. Je m'intéresserai donc ici aux « manières d'être au monde » que constituent à la fois le parcours de chacun - au sein duquel on peut analyser le choix du théâtre comme moyen d'expression et comme profession, dans des contextes sociaux et politiques variés - mais aussi les rapports de chacun aux nations que sont la France et l'Algérie, leur définition de leur propre identité, et leur rapport à la mémoire et à l'histoire de l'Algérie.

J'ai donc choisi d'explicitier les liens entre des parcours individuels et un processus de création théâtrale qui sont particulièrement intenses. Je restituerai d'abord les parcours de chacun des acteurs de la pièce *Les Borgnes*, j'interrogerai à travers ceux-ci le théâtre comme moyen de franchir des frontières physiques et symboliques, à différentes échelles. Il s'agira aussi de mettre au jour la manière dont l'histoire franco-algérienne et l'histoire de l'Algérie apparaissent dans ces parcours. En outre, cette création produit des « jeux de miroir » entre le propos même de la pièce et le vécu de chacun des artistes, dans un second temps, je m'intéresserai à cette mise en écho. Cela me permettra d'approcher les questions de mémoire, d'histoire et de transmission, et d'interroger la manière dont les acteurs construisent et définissent leur identité.

2.1. Parcours d'artistes algériens et français : immigrations, exils géographiques et « intérieurs »

Le choix de Kheireddine Lardjam de travailler à la fois avec des comédiens algériens et des comédiens français, ayant tous une histoire et un rapport différent à l'Algérie, s'inscrit d'une part dans la continuité de la démarche franco-algérienne de la compagnie que j'ai évoquée au début du chapitre précédent, mais constitue aussi un choix spécifique pour la création de cette pièce, *Les Borgnes*, qui met en scène certains pans de l'histoire de l'Algérie, et qui interroge le regard que chacun porte sur cette histoire. Kheireddine explique ce choix très clairement, celui-ci est né de la volonté de faire dialoguer cinq individualités portant une histoire différente et une « théâtralité » différente sur le plateau - liée à leur rapport au théâtre et à leurs parcours artistiques divers -, mais aussi de son désir de voir se créer ce dialogue en dehors du plateau :

« Puisque la pièce parle des points de vue, des regards [...] j'avais envie de m'entourer d'acteurs qui viennent, et qui portent en eux, l'histoire commune entre ces deux pays. [...] quand tu vois les cinq acteurs qui sont sur scène, ce sont [...] cinq histoires différentes avec l'histoire de la guerre d'Algérie [...] j'avais envie d'avoir ça, parce qu'après quand on rencontre le public, le débat [...], j'avais envie qu'il y ait dans la distribution des représentants un peu de toutes les... de toutes les mémoires. »

Je m'intéresserai dans cette première partie uniquement au parcours de chaque acteur, je proposerai d'explicitier les trajectoires artistiques de chacun en posant la question du « Pourquoi ? » : pourquoi le théâtre ? et du « Comment ? » : quel théâtre désirent-ils porter, défendre ? Comment le choix du théâtre comme profession prend-il un sens résolument différent selon la manière dont il s'inscrit dans leur parcours ? Et comment ce choix est-il finalement empreint d'une même volonté de porter une parole forte, de réinterroger sans cesse les représentations du monde, de la société ?

Le collectif auprès duquel j'ai mené des entretiens compte cinq comédiens, un metteur en scène et un écrivain. Deux générations sont représentées dans ce groupe d'acteurs : d'une part le comédien Sid Ahmed Agoumi né en 1940 en Algérie. D'autre part le reste du collectif : Mustapha Benfodil, Kheireddine Lardjam, Linda Chaïb et Tarik Bouarrara nés entre 1968 et 1977, et Azeddine Benamara et Marie Louët nés au début des années 1980. Leurs rapports à l'Algérie sont divers et le groupe d'acteurs qu'ils constituent permet d'entrevoir un « panel » des différentes périodes de l'histoire de l'Algérie et de l'histoire franco-algérienne. À travers les parcours de ces artistes, ce sont différentes « figures » qui apparaissent. La figure de l'exilé algérien des années 1990 (Sid Ahmed Agoumi, comédien) ; la figure de l'artiste

travaillant entre deux pays, par nécessité face à un contexte politique qui ne permet pas de prendre la parole librement (Mustapha Benfodil et Kheireddine Lardjam) ; la figure de ceux qui ont été qualifiés de « seconde génération » d’immigrés (Azeddine Benamara et Linda Chaïb, comédiens), et enfin deux comédiens vivant et travaillant dans leurs pays de résidence mais aussi à l’étranger, ces déplacements s’inscrivant naturellement dans leur profession (Tarik Bouarrara et Marie Louët). Une diversité des parcours donc, mais le théâtre comme dénominateur commun, qui constitue un choix de moyen d’expression frontal, direct, dangereux parfois, et guidé par des facteurs divers. Le corpus d’entretiens constitue un ensemble très diversifié, certains artistes m’ont en effet délivré plus de détails sur leur vie familiale, intime, d’autres moins voire presque pas. Mais à travers des parcours artistiques, des rapports individuels au théâtre et des conceptions de cet art très diverses, peuvent se lire des problématiques spécifiques à chacun et s’ouvrir un espace de réflexion sur l’histoire algérienne, le fait colonial, les relations franco-algériennes. J’interrogerai aussi le sens des événements marquants ainsi que les ruptures et bifurcations dans ces parcours.

2.1.1. Première génération : Sid Ahmed Agoumi

À travers le parcours de cet homme issu d’une génération qui a vécu la guerre d’indépendance et la guerre civile peuvent se lire les mutations de la société algérienne et les « ruptures » induites par celles-ci, qui le conduiront en 1994 à quitter l’Algérie. Cette approche de l’épreuve de l’exil par la mise en lumière des « fractures qui ont eu lieu avant le départ »¹⁴³ que sont les « multiples ruptures (politique, temporelle, identitaire) dont la succession et l’accumulation contraignent à l’exil »¹⁴⁴, est celle que propose la sociologue Myriam Hachimi Alaoui dans son analyse des trajectoires d’Algériens exilés durant les années 1990. Le discours de Sid Ahmed Agoumi, constitue une parole qu’il a été habitué à délivrer lors d’interviews données à la presse ou à la télévision (j’ai pu retrouver dans ces sources presque mot pour mot certains passages de son discours), aussi son parcours théâtral est délivré d’une manière chronologique et structurée. En outre, de par ses expériences multiples qui en font un des acteurs majeurs du théâtre algérien post-indépendance, il occupe une place particulière au sein du collectif artistique, se faisant en quelques sortes

¹⁴³ Myriam Hachimi Alaoui, « Rupture et incertitude, deux invariants des trajectoires d’exil », *in Eurorient*, n°29, 2009, p.11.

¹⁴⁴ *Ibid.*

« l'incarnation » du théâtre algérien. Né en 1940 à Alger, « issu d'une famille de petits bourgeois » pour reprendre ses mots, Sid Ahmed Agoumi fait partie de ces Algériens qui ont fui la guerre civile durant les années 1990 et qui sont « issus des classes moyennes et de l'élite (intellectuelle, professionnelle) francophone de la société algérienne indépendante »¹⁴⁵. Il commence le théâtre en tant qu'élève au lycée français ; et si « la scolarisation francophone s'est avérée être un facteur déterminant de promotion sociale »¹⁴⁶, pour lui cette période est marquante surtout car elle est celle de la rencontre avec l'Autre, avec le « Français » et celle aussi de la rencontre avec le théâtre dont la pratique lui a conféré un statut particulier. En effet, lorsque je l'interrogeais sur la période 1954-1968, voilà ce qu'il me livrait :

« J'ai connu cette période. C'est la période la plus belle de ma vie. Parce-que la confrontation des autres. J'étais moi rejeté, mais on s'admirait en même temps. Et nous, c'étaient des modèles qu'il fallait dépasser. C'étaient des modèles à dépasser. Et encore je sortais si tu veux un peu de l'anonymat parce-que je faisais du théâtre. Et donc on me regardait autrement. "Ah quand même lui il fait du théâtre. C'est pas un indigène indigène." (Rires). »

Il ajoute aussi qu'il avait « ce petit accent qui faisait que bien souvent on [le] prenait pour un français ». Ce statut particulier, Sid Ahmed Agoumi, par ses diverses activités artistiques (comédien, acteur, metteur en scène, directeur de théâtre et de centres culturels), semble l'avoir conservé tout au long de son parcours. En Algérie, où la pratique de ses activités a été successivement entravée par divers facteurs politiques et sociaux. Très tôt, au lendemain de l'indépendance, il commence à travailler en France avec des metteurs en scène français, puis il rentre en Algérie et intègre la troupe du Théâtre National Algérien, au sein de laquelle il aborde un répertoire théâtral très diversifié, du théâtre classique (Shakespeare, O'Casey, Brecht) au « théâtre engagé » (Abdelkader Alloula), en passant par les pièces de Kateb Yacine. Il interprète donc les textes d'auteurs français et algériens, dans les deux langues. Au début des années 1970, Sid Ahmed Agoumi est - avec Abdelkader Alloula et quelques autres - un des acteurs qui ont poussé le gouvernement algérien à mettre en place une décentralisation théâtrale en créant des théâtres dans chaque wilaya, sur le modèle français. Au niveau politique, depuis le coup d'État du 18 juin 1965 et la création d'un Conseil de la Révolution, Houari Boumédiène est à la tête du gouvernement. Dans ce système politique mis en place depuis, on note « l'accentuation du côté autoritaire de l'État, appuyé sur l'armée »¹⁴⁷, en outre les années 1970 sont marquées par l'étatisation de l'Islam, mise en place par une série de

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ Benjamin Stora, *Histoire de l'Algérie depuis l'indépendance*, Paris : la Découverte, 1994, p.30.

mesures et d'initiatives. Et « jamais l'histoire de la révolution n'a été tant célébrée, commémorée »¹⁴⁸, une histoire dans laquelle seuls les morts sont célébrés. C'est dans cet environnement politique que Sid Ahmed Agoumi se voit confier la responsabilité de deux théâtres régionaux, ceux de Constantine et d'Annaba. Avec les élèves de l'École des Arts Dramatiques de Bordj El Kiffan, il monte une troupe et met en scène la pièce *En attendant Godot* de Beckett qu'il traduit en arabe dialectal, ce qui donne *Fi intidhar el mehdi, El Mehdi* faisant référence à « une sorte de messie », « parce qu'[il] sentait déjà à l'époque la montée de l'islamisme ». Avec cette pièce, Sid Ahmed Agoumi explique qu'il voulait délivrer le message clair qu'est celui-ci : « *Le peuple ne doit son salut qu'à lui-même* ». Il voulait parler des « gens qui ne prennent pas en main leur propre destinée et qui attendent quelque chose qui ne viendra jamais », en partant de l'adage de Bertolt Brecht : « *Malheur aux peuples qui ont besoin de héros* ». Cette pièce lui vaudra « *la foudre du pouvoir* ». Bien que les « années Boumédiène » aient été vécues par certains algériens comme « des années de grandeur, durant lesquelles l'Algérie, respectée comme chef de file des nations du tiers-monde, jouait un rôle considérable », le règne d'un parti unique pesait lourd, et Agoumi évoque lui-même « *la dictature de Boumediène* » sous laquelle ce spectacle et son propos « *était[ent] très mal vus* ». Suite à cela, on le destitue de ses fonctions de directeur de théâtre et il est nommé à la première Maison de la Culture en Algérie, celle de Tizi-Ouzou, où il restera pendant dix ans. Cependant, cette structure n'a pas vocation à créer des spectacles, mais à diffuser des créations existantes, aussi pour Sid Ahmed Agoumi, cette « mutation » forcée était pour le pouvoir un moyen de le « faire taire » : « *J'étais tributaire de ce qui était produit ailleurs. Alors que vraiment j'étais un créateur. Ça ils m'ont bien scié.* ». Malgré cela, se définissant lui-même comme « *toujours frondeur* », il réussit à monter en 1983 avec l'écrivain et metteur en scène Slimane Benaïssa une pièce intitulée *Le bateau coule*, dans laquelle ils « *restituai[ent] avec beaucoup d'humour le pouvoir, les votes* ». Cette création, qu'il considère comme « *un des plus grands succès théâtraux de l'Algérie depuis l'indépendance* », tourne à Alger, Oran et Constantine jusqu'à ce que le pouvoir l'interdise, et que deux ans après, ils soient « *presque menacés de la reprendre* ». Durant ces années à Tizi-Ouzou, Sid Ahmed Agoumi assiste aussi au déclenchement du mouvement culturel berbère, dont les revendications principales sont « la reconnaissance et la promotion des langues et cultures

¹⁴⁸ *Ibid.*, p.58.

minorées [et] la liberté d'expression »¹⁴⁹. Il est ensuite nommé au Centre de Culture et d'Information d'Alger où se trouve une des plus grandes salles de spectacle d'Algérie. Il fait partie de ces personnes qui « se sont peu à peu senties cernées par le “fait religieux“ qui [prenait] une place grandissante dans l'espace public »¹⁵⁰. Lorsqu'il évoque cette période de son parcours, il énonce en effet à plusieurs reprises « *la montée de l'islamisme* » : « *et après je retourne à Alger et justement c'est là que j'avais vu la montée de cet islamisme, des salafistes qui étaient contre les activités qu'ils appellent “artistico-culturelles“.* ». Pour lui, cette nomination ne lui a pas été confiée « *impunément* », une fois de plus : « *Le système, on pense être libre de son choix mais en fait on choisit pour nous. (Rires)* ». La salle Atlas était située en face d'une mosquée « *la plus violente* », et Agoumi était sujet régulièrement à des insultes et des prêches. Il qualifie cette période comme « *un des moments qui a été un peu cruel dans [son] histoire* », en effet il voulait programmer une chanteuse très célèbre à l'époque afin de 'renflouer' les caisses du Centre culturel et de pouvoir augmenter les travailleurs, et il reçut un interdit de la part des islamistes. Depuis le début de sa carrière artistique, il semble que cet événement marque la première fois où Sid Ahmed Agoumi n'a pas pu faire face ou passer outre les obstacles, il me confiait : « *Et donc j'ai dû, ça j'avoue, j'ai du reculer, reculer ; le jeu n'en valait pas la chandelle.* ». Il est ensuite nommé directeur du Théâtre National Algérien en 1987 et démissionne en 1993, au début de la guerre civile : « *Les attentats ont commencé, les meurtres, j'ai perdu beaucoup de copains, des journalistes, des gens de théâtre, des docteurs imminents, des psychiatres. Là bien sûr j'avais très peur donc [...] j'ai démissionné* ». Cependant la démission ne fut pas considérée comme administrative, mais comme politique. « *À ce moment, j'étais complètement isolé* », ajoute Sid Ahmed Agoumi. Il retrouve à cette période son ami Abdelkader Alloula, qui lui propose de jouer dans la pièce *Tartuffe* de Molière, qui revêt un caractère particulièrement subversif dans le contexte politique de l'époque. Après deux mois de répétitions et d'interviews, Abdelkader Alloula est abattu à Oran. À partir de cet événement, Sid Ahmed Agoumi sait qu'il doit fuir l'Algérie :

« *Je suis monté faire à Oran faire son oraison funèbre et je me suis dit : “De toutes façons mon tour va venir“. Alors il vaut mieux dire tout haut ce que j'ai envie de dire, et donc j'ai insulté le pouvoir... Il est mort début mars, moi je suis venu en France le 31 mars 94, et depuis je suis installé.* »

¹⁴⁹ Abdelwahab Belambri, in Merzak Allouache et Vincent Collona (dir.), *Algérie 30 ans. Les enfants de l'indépendance*, Paris : Éditions Autrement, p.162.

¹⁵⁰ Myriam Hachimi Alaoui, *op.cit.*, p.13.

La sociologue Myriam Hachimi-Alaoui, qui s'est intéressée à travers leurs récits aux parcours d'Algériens exilés qui ont fui la guerre civile, note que « dans ces récits qui mettent en avant la succession des ruptures intervenues dans la société algérienne elle-même, il ressort que l'exil se comprend comme un prolongement. Le départ apparaît comme le résultat d'un cheminement qui, de manière paradoxale, trouve dans l'exil sa continuité. Ces exilés sont [...] socialisés à la rupture, et font de cette expérience, au moins pour un temps, une ressource. »¹⁵¹. Le mot « exil », Sid Ahmed Agoumi ne l'a jamais prononcé lors de l'entretien, mais c'est à travers les paroles du comédien Azeddine Benamara que j'ai pu l'entendre. Il m'avait en effet confié : « *ça y est, Agoumi nous a enfin dit qu'il était en exil.* ». Pour revenir sur les propos de Myriam Hachimi Alaoui, l'exil de Sid Ahmed Agoumi apparaît comme la continuité de vingt ans d'engagement artistique durant lesquels il s'est retrouvé confronté à différents obstacles que sont les multiples « mutations » qui lui ont été finalement imposées par les pouvoirs en place. Cependant, ces épreuves ne l'ont pas arrêté et l'ont même poussé à entreprendre encore des projets artistiques critiques envers l'État algérien, et mettant en lumière différents aspects de la société algérienne. Sa dernière tentative de projet avec Abdelkader Alloula s'est vue avortée par l'assassinat de ce dernier, qui peut se lire comme l'élément déclencheur de l'exil d'Agoumi, comme l'événement à travers lequel s'est « cristallisé » cette « *montée de l'islamisme* » qu'il m'expliquait avoir vu prendre de l'ampleur progressivement. La première pièce dans laquelle il a été remarqué en France et qui a marqué le début de sa carrière française est *Les généreux* d'Abdelkader Alloula qu'il a joué en 1995 au Festival d'Avignon, sous la direction de Jean-Yves Lazenec, qui s'avère être à la fois son premier succès de l'autre côté de la Méditerranée, mais aussi un événement à la symbolique forte : « *Les généreux. Comme s'il [A. Alloula] devait me remercier de l'avoir porté, il faut le croire. Ça c'est un truc qui s'écrit en dehors de nous hein...* ».

Quand je lui demandais s'il était retourné en Algérie depuis 1994, il m'expliquait que cela se faisait de manière ponctuelle, depuis 2003, pour tourner notamment des productions pour la télévision algérienne. Nommé président du jury du festival du théâtre à Alger, il a un regard très critique sur l'état du théâtre algérien actuel :

« *J'étais un peu atterré par le niveau. Pas de formation. [...] Alors bon, y a du travail, y a du boulot.*

-Même s'il y a le T.N.A ?

¹⁵¹ Myriam Hachimi Alaoui, *op.cit.*, p.15.

-Ah oui, il faut formater les formateurs. (Rires). [...] C'est absolument médiocre et en plus prétentieux. C'est un peu insupportable. Alors on dit : "Bon, bon...". Peut-être que ce sera pour mes vieux jours, le jour où j'en aurais assez, fatigué, faire profiter un peu de mon expérience, je sais pas. Les islamistes ont fait plus de mal en 10 ans que la France en 132 ans. C'est une sorte de gangrène. On a l'impression que les gens après son tétanisés. Une guerre atroce. [...] Mais c'est un peuple valeureux, c'est vraiment un peuple valeureux. Mustapha Benfodil, Kheireddine Lardjam, y a des miracles. Moi je considère ça comme un miracle. [...] Voir que malgré tout le talent est là, il éclot [...]. Faut jamais désespérer des peuples, jamais. »

Selon Michel Leclerc-Olive, les tournants de l'existence « ne viennent pas seulement s'inscrire dans le temps, ils le constituent dans le même mouvement », et « en même temps que l'événement change le contenu de l'expérience, il fournit des outils ou des modèles pour organiser le champ d'expérience et penser le temps »¹⁵². Cet événement marquant dans le parcours d'Agoumi qu'est son exil, a modifié son rapport au temps :

« Quand je venais en France, je disais : "Vous les français, quand un jour passe, c'est un jour en moins. Moi j'ai gagné un jour en plus.". Mais en me disant ça, ça me permettait de dire "Quoi faire ?". C'est-à-dire dans cette inquiétude de me renouveler, de me renouveler sans cesse. Je me suis jamais senti... aigri par l'expérience. ».

Si Abdelmalek Sayad mettait en lumière « trois âges » de l'émigration algérienne, l'on pourrait situer - comme le fait Myriam Hachimi Alaoui - Sid Ahmed Agoumi ainsi que tous les exilés algériens dans un « quatrième âge » de l'immigration algérienne, composés de personnes qui « se distinguent par un capital social et culturel important »¹⁵³.

2.1.2. Seconde génération

Les parcours de Mustapha Benfodil et de Kheireddine Lardjam se ressemblent sur de multiples points. J'ai déjà évoqué dans le chapitre précédent la forme d'engagement que constituent leurs activités artistiques. La guerre civile a été un facteur déterminant dans leur orientation professionnelle : pour Kheireddine, cela se traduit en 1994 par l'ouverture de la classe de théâtre suite à l'assassinat d'Abdelkader Alloula et la création de la compagnie *El Ajouad* en 1998 ; et par le choix du journalisme pour Mustapha Benfodil.

Actuellement, Mustapha Benfodil se considère comme un exilé dans son propre pays, en effet il vit à Alger, mais malgré cela « sa tête [...] migre énormément » : « Je vis en Algérie mais je

¹⁵² Michèle Leclerc-Olive, in Marc Bessin, Claire Bidart et Michel Grossetti (dir.), *Bifurcations. Les sciences sociales face aux ruptures et à l'événement*, Paris : La Découverte, 2009, p.342.

¹⁵³ Myriam Hachimi Alaoui, « "Exilés" ou "immigrés" ? Regards croisés sur les Algériens en France et au Québec », in *Confluences Méditerranée*, 2001|4, n°39, p.108.

vis une forme d'exil théâtral voire littéraire dans la mesure où je vis en Algérie à plein temps ». Au début des années 2000, il travaille avec une compagnie théâtrale à Vitry-sur-Seine, puis la « reconnaissance » de son écriture en France se fait réellement en 2005, avec la publication chez un éditeur de théâtre français de sa pièce *Clandestinopolis*, qui est mise en espace par différentes compagnies, notamment par le comédien Denis Lavant dans la programmation non officielle du festival d'Avignon en 2006. Une structure de théâtre contemporain située à Paris, « La Nef », l'invite ensuite en 2007 pour une résidence d'écriture. Cet « exil théâtral » n'apparaît pas comme douloureux pour Mustapha Benfodil, il aborde sa relation à la France d'une manière très apaisée : *« je suis d'abord dans un rapport amoureux à la langue française. [...] et deuxièmement, j'ai un rapport professionnel à la France parce-que c'est là que je travaille le plus, donc c'est un rapport extrêmement apaisé. »*. Pour lui, la France, ce sont avant tout des personnes avec qui il travaille, *« c'est pas la France comme macro signifiant colonial, c'est... c'est extrêmement apaisé »*. Il trouve en France un espace de liberté de parole qui n'existe pas en Algérie, en ce qui concerne le théâtre qui touche à l'oralité, et qui est *« super super surveillé »*. Travailler en France, c'est pour lui *« une question de survie [...] pas de survie alimentaire mais survie ontologique [...] au bout d'un moment [il a] juste envie de [s']exprimer, et c'est hyper compliqué. [...] »* :

« J'ai aucune chance d'être joué dans un théâtre en Algérie et donc je prends les espaces que je peux et je suis content qu'il y ait des gens en France qui me fassent confiance et qui m'accueillent. Donc je suis dans un rapport extrêmement affectif. »

Azeddine Benamara et Linda Chaïb sont tous les deux issus de cette « seconde génération » d'immigrés algériens, leurs parents ayant émigré en France durant les années 1970. Linda est née en Algérie, et Azeddine en France. Kheireddine lui-même évoquait la différence biographique fondamentale qui fait sens, entre les deux comédiens :

« Azeddine est français, c'est un acteur qui se revendique en français, simplement d'origine algérienne, il se revendique en français. Et ses parents sont algériens donc il a toute cette histoire qu'il porte en lui. Linda, elle est née en Algérie mais elle est partie à l'âge de sept ans je crois ou huit ans dans les bagages de ses parents, immigrants en France, donc elle est née là-bas mais elle a grandi ici. Donc y a ce rapport à la terre natale que n'a pas Azeddine. »

En effet, dans le discours de Linda, dans ce qu'elle dit sur son choix du théâtre, ressortent des éléments qui sont totalement absents du discours d'Azeddine, la problématique coloniale occupe une place importante voire centrale dans son discours, dans son parcours, dans ses questionnements. Elle ne m'a livré que très peu d'éléments sur sa famille, sur

l'environnement dans lequel elle a grandi, si ce n'est que sa « *vie est parisienne* ». Mais à travers quelques phrases dispersées dans l'entretien, il apparaît que le rôle du théâtre dans sa vie a une dimension très significative, une dimension presque « émancipatrice » de l'image de la « colonisée » qu'on lui ferait porter en France. Née en Algérie à Annaba, elle arrive en France directement à Paris avec ses parents, où elle vit toujours. Elle a un parcours artistique qu'elle qualifie de « *très classique* » : elle se forme au théâtre durant sa dernière année de lycée au Théâtre de l'Escalier d'Or puis au Théâtre National de Chaillot pendant deux ans. Elle n'a « *jamais rien fait d'autre* » que du théâtre, ne « *sai[t] pas faire autre chose* ». Le théâtre est pour elle un espace privilégié en cela qu'il ne lui a « *pas donné de frontières* » : « *J'ai fait des personnages que jamais au cinéma on me donnera. Parce-que je m'appelle Linda Chaïb. Jamais. On ne peut pas imaginer cette fille qui a été colonisée, c'est évidemment dans l'inconscient.* »

Le fait colonial est ainsi souvent revenu dans son discours, sous différentes formes ; dans le cas de son parcours artistique, Linda Chaïb a trouvé dans le théâtre un espace de liberté, elle dira même que le théâtre l'a « *sauvée* », en ne l'enfermant pas comme l'a fait le cinéma. Elle entretient une relation complexe, douloureuse avec l'histoire de l'Algérie, et avec l'Algérie en tant que pays, j'y reviendrai plus loin dans mon développement.

Azeddine lui, est né à Valenciennes en 1983, a vécu quatre ans dans une cité, puis est venu s'installer avec ses parents à Trith-Saint-Léger dans une cité pavillonnaire, à côté de Valenciennes. Même si sa famille « *n'était pas très riche* » et qu'il y avait dans cette ville « *une certaine misère* », il vit dans un environnement agréable dans lequel il dit lui-même qu'« *il y avait largement les moyens de se défouler* ». Dans cette ville, il côtoie très peu d'autres familles d'immigrés algériens : « *j'ai grandi dans une ville où y avait quasiment pas d'Arabes (...) pas de ghetto algérien, tout le monde était vraiment mélangé* ». Son choix de se tourner vers le théâtre se fait par le biais de différentes rencontres sur lesquelles il insiste beaucoup. En seconde au lycée à Valenciennes, un de ses amis lui donne l'envie de s'inscrire à l'atelier théâtre du lycée qui se déroule au Théâtre du Phoenix à Valenciennes, se définissant lui-même comme « *le clown de service* », il décide de s'y inscrire pour « *apprendre à le faire* ». Il commence donc la pratique du théâtre en classe de première Économique et Sociale, et passe quelques mois après une audition pour entrer au sein d'une troupe amateur dirigée par le metteur en scène professionnel David Gery, et se retrouve en fin d'année jouant un des rôles principaux d'une pièce de Shakespeare, en remplacement du comédien prévu

initialement. Cette expérience constitue l'événement suite auquel son choix de devenir comédien se dessine clairement. Il réussit ensuite à se réorienter en terminale Littéraire option théâtre, mais échoue au bac et refait une année de terminale dans le même établissement. Ce qu'il ne « *regrette pas* », car cette deuxième année sera celle où il fera des rencontres « *déterminantes* ». Dont celle avec le metteur en scène belge Frédéric Dussenne qui dirige une classe de théâtre au conservatoire de Mons en Belgique. Il y passe l'audition l'année suivant son baccalauréat et y est reçu. La même année est créée au Théâtre du Nord à Lille l'École Supérieure d'Art Dramatique (EPSAD) où il se forme pendant trois ans. À l'issue de cette formation, il intègre la troupe permanente de comédiens du Théâtre du Nord pendant neuf mois, où il joue sous la direction de Stuart Seide, directeur de cette structure et metteur en scène. Cependant, c'est dans les projets initiés par Azeddine Benamara que peut se lire sa conception du théâtre. Durant sa formation de comédien, il monte *Le feu* d'Henri Barbusse, et *Les oranges* d'Aziz Chouaki. Ce qui l'attire dans le texte d'Aziz Chouaki, c'est que l'auteur dépeint « *la vraie histoire de l'Algérie* », et c'est « *ça qui l'intéress[ait] : de raconter aux gens la vraie histoire de l'Algérie. Avec la vraie implication des Algériens* ». Il définit le texte *Le feu* comme du « *journalisme romancé avec une dimension poétique* », et a choisi ce texte car la reconnaissance des fusillés de la première guerre mondiale en 1997 par Lionel Jospin l'avait marqué, interrogé. Et pour lui, « *en tant que metteur en scène, comédien* », c'est important de « *trouver ces textes* ».

Tarik Bouarrara et Marie Louët sont tous les deux nés respectivement en Algérie et en France, et y résident. Tarik Bouarrara est né en 1977 à Alger, et a vécu jusque 25 ans à Ghardaïa. Ghardaïa se trouve à six-cent trente kilomètres au sud d'Alger et est communément désignée comme « la porte du désert », donnant sur le Sahara. Après le bac, il commence à écrire des petites saynètes qu'il joue avec des amis lors de journées à thème. En 1998, il est invité à la radio locale de Ghardaïa où il enregistre des sketches qui sont diffusés sur l'antenne. Puis il est à l'initiative d'une émission où il joue des sketches en direct, qui traitent de sujets de société, et qui sont suivis de discussions avec les auditeurs. Il fait cela dans un désir de « *faire bouger un peu les mentalités, de [les] faire un peu avancer* », il évoque en effet avec les auditeurs des sujets intimes tels que la famille, la situation des femmes au foyer. Cette expérience se poursuit pendant deux ans, et il fait parallèlement plusieurs formations professionnelles, qui l'amènent à exercer des fonctions d'agent de saisie informatique et

d'aide comptable. Il démissionne en 2003, car éprouve le désir de « *faire du théâtre sur de vraies bases* », il auditionne alors pour entrer à l'institut d'art dramatique d'Alger. Il est reçu et se forme dans cette structure pendant quatre ans. Il a joué depuis dans *Les justes* d'Albert Camus sous la direction de Kheireddine Lardjam et dans différentes projets au sein du théâtre national algérien. Son premier voyage en France se déroule en 2008 et se fait alors à travers la tournée française de la pièce *Les Justes*. Ce premier contact avec la France passe par la ville de Blanc-Mesnil où la pièce est accueillie. Les différentes expériences théâtrales qu'il a vécues en France représentent pour lui une opportunité, car les demandes de visa français pour un Algérien sont compliquées, il s'était d'ailleurs lui-même vu refuser un visa pour des répétitions d'une autre création de Kheireddine en France. Il définit l'Algérie « *comme une grande prison* », et la première fois qu'on lui a délivré un visa comme un événement l'ayant un peu déstabilisé. Sa famille, ses cousins surtout, ne comprennent pas qu'il ne veuille pas s'installer en France, de laquelle ils ont une image d'eldorado. La guerre civile et l'amnistie qui l'a suivie en 2005 sont centrales dans le désir de Tarik de rester vivre en Algérie, malgré les opportunités qui s'offrent à lui en France :

« *On vécu dix ans de terreur, dix ans. [...] c'est horrible quand tu sors de chez toi et tu sais pas est-ce que tu vas revenir vivant. On faisait ça tous les jours.[...] Le couvre-feu, ça c'est c'est quelque chose que vous connaissez pas. [...] Á vingt heures, on n'avait pas le droit de sortir à vingt heures. [...] Si y a un truc qui est resté maintenant, si tu vas à Alger maintenant, à 19h30- 20h la ville est morte. Parce-que les gens ont pris le rythme, ils ont peur de la nuit les gens. Alors que pour vous la nuit c'est pour s'éclater, pour faire la fête. C'est pas la au même chose. Quand je te parle de terrorisme, moi ça me touche tu vois. [...]* »

Au sujet de la signature de la charte pour la paix et la réconciliation nationale signée en 2005 par les Algériens, il explique qu'ils n'avaient pas d'autre choix que de l'accepter :

« *C'est comme si t'es dans une chambre noire et tu reçois tous les coups, toutes les horreurs, et t'as un point de lumière et on te dit : "Pour passer à ce point de lumière, il faut que tu pardonnes à tes bourreaux", et tu dis : "Oui, d'accord, je pardonne de m'avoir frappé, de m'avoir torturé, laissez moi sortir.". C'était ça, c'est ça qu'on a fait, on est sorti. Et maintenant on vit avec. Mais on va apprendre, on va apprendre à vivre avec. Comme on a apprend à vivre avec la peur, avec la mort, avec les explosions* »

Pour lui, « *c'est ça qui fait toute la force du peuple algérien* » et c'est « *un des points aussi qui [le] pousse à rentrer chaque fois en Algérie, à ne pas s'installer en France, parce-que [il] sen[t] qu'[il] oublie* » s'il reste en France « *Alors que, à chaque fois qu'[il] revien[t] là-bas ça [le] ressource.* » Ces voyages en France qui s'inscrivent « naturellement » dans sa profession de comédien, il les évoque comme « *une opportunité* » et souhaite pouvoir

transmettre son expérience aux jeunes comédiens qui vivent en Algérie et qui n'ont pas cette chance. Il a ainsi à plusieurs reprises organisé avec Kheireddine Lardjam des stages à l'Institut des arts dramatiques d'Alger en faisant intervenir des metteurs en scène français.

Marie Louët est ce que l'on pourrait appeler une « enfant de la balle », et est la seule à ne pas avoir de liens direct avec l'Algérie. Née en 1982 à Epinay en région parisienne, elle se définit comme comédienne, auteur et directrice de compagnie. Sa mère dirige actuellement la Scène Nationale de St Nazaire, et son père a exercé la profession de comédien lorsqu'elle était enfant, ses parents se sont rencontrés par le biais du théâtre. Elle a « *grandi au théâtre* », dans une famille où oncles, tantes étaient tous « *plus ou moins dans le milieu* », de régisseur à costumière. Elle grandit à Taverny et très jeune, dès 5 ans, elle est intégrée avec sa sœur aux projets mis en place par sa mère qui est à cette période directrice d'un théâtre à Epinay. Elle ne s'est pas « *posé la question* », le théâtre a fait partie intégrante de sa vie dès son enfance, et s'inscrit dans une tradition familiale. Aussi, elle effectue sa scolarité à Epinay sans grande conviction tout en continuant sa pratique théâtrale au sein des ateliers amateurs que dirigent sa mère, ce jusqu'à l'obtention de son baccalauréat option théâtre. Après cela, elle décide de prendre des cours de théâtre dans une école parisienne afin de se préparer aux concours d'entrée dans des écoles supérieures d'art dramatique, et s'installe à Paris dans le XIX^{ème} arrondissement durant quatre ans. Cependant, elle me confie qu'elle a passé ces auditions « *par principe* », ayant grandi au théâtre, elle n'avait « *pas envie de passer par la case "école"* », si ce n'est pour faire des rencontres artistiques. Elle n'est reçue dans aucune école supérieure, se marie et retourne habiter à Taverny à 26 ans, âge auquel elle donne naissance à sa fille. Très éloignée des réseaux théâtraux parisiens, elle axe son travail depuis quelques années autour de la création de « *petites formes théâtrales* » (contes, etc.) qu'elle joue dans des médiathèques et des centres sociaux, mais intervient aussi dans des établissements scolaires en tant que comédienne, en banlieue parisienne. La profession de comédienne, le fait de jouer n'est « *pas forcément ce qu'elle préfère* ». Si elle a voulu continuer dans cette voie, elle explique que c'est avant tout lié aux rencontres qu'elle a pu faire. Son voyage en Palestine en 2000 constitue un événement marquant dans son parcours et dans la conception du théâtre qu'elle veut véhiculer à travers son travail. En effet, à cette date, elle participe à un jumelage qui se déroule entre des jeunes de l'atelier théâtre d'Epinay et des étudiants de la ville de Birzeit, qui se concrétisera par la création et la représentation d'une pièce en

Palestine : « *Pourquoi j'ai voulu continuer [le théâtre], c'est ça, c'est les rencontres, c'est ce qui s'est passé en Palestine, ce qui se passait entre les gens, et puis ce qu'on disait. Je me suis toujours dit : "on sert à quelque chose".* ». Cette conception du théâtre comme « utile », est ce qui l'a placée en situation de « décalage » par rapport aux autres élèves comédiens avec qui elle a suivi des cours de théâtre à Paris : « *C'est ça que je vivais mal à l'école. [...] C'était très "on se montre, on fait nos scènes classiques et c'est super et..." ... Moi je voyais pas l'intérêt, voilà, jouer pour jouer, je vois pas l'intérêt en fait. Donc mon idée, faire du théâtre, c'est pour dire quelque chose, c'est pour servir à quelque chose.* ». Son travail de sensibilisation au théâtre auprès de publics qui ne sont pas habitués à fréquenter les salles de spectacle s'inscrit dans cette démarche. Elle se « *trouve plus utile dans ce cadre là* » que d'être « *juste comédienne* ». Elle évoque comme second facteur explicatif de sa démarche, son expérience « familiale » du théâtre, elle a en effet très tôt été confrontée au fait que les spectateurs de théâtre ont souvent le même profil : « *dans les salles t'as toujours des intermittents et des profs. Et c'est très bien et heureusement qu'il y a des gens qui vont encore au théâtre mais je me dis qu'il y a un vrai boulot à faire pour que d'autres gens viennent au théâtre. Donc la première étape c'est je pense d'aller vers eux.* ». Marie Louët inscrit son travail à la fois dans la continuité de l'expérience familiale mais aussi en rupture avec celle-ci, s'inscrivant dans d'autres réseaux que ceux du théâtre « subventionné ».

Pour certains, le théâtre (ou l'écriture, pour Mustapha) a été un moyen de se définir « contre » : contre une situation étouffante, oppressante qu'a été la guerre civile algérienne (Mustapha Benfodil, Kheireddine Lardjam), contre des représentations telles que la figure du « colonisé » (Sid Ahmed Agoumi et Linda Chaïb). Les parcours de Tarik et Azeddine apparaissent comme plus simples, comme la continuité d'une succession de rencontres. Enfin, pour Marie Louët, le choix du théâtre s'inscrit dans une « tradition familiale », et elle a choisi de s'inscrire dans un type de théâtre où le rapport au public, les échanges directs avec lui sont primordiaux.

2.2.. Processus de création et « positionnement » dans l’histoire franco-algérienne et algérienne contemporaine

Le processus de création de la pièce *Les Borgnes*, vient s’inscrire à la suite, dans la continuité des parcours de chacun des acteurs que j’ai explicités précédemment. Le propos même que l’œuvre porte, les interrogations qui sont soulevées à travers cette création font écho - je vais le montrer ci-après - au positionnement des acteurs dans l’histoire franco-algérienne et algérienne contemporaine. Positionnement que j’ai choisi de traduire, de rendre lisible et d’interroger à travers les notions de mémoire, de transmission, de rapport aux nations (France et Algérie), et à travers la notion d’identité liée à celle de la mémoire, et plus précisément à la manière dont chacun a exprimé, défini - précisément pour certains, au détour seulement d’un mot ou d’une phrase pour d’autres - cette identité qui est la leur. C’est cette articulation de temporalités, celle de la tournée, celle de l’histoire franco-algérienne coloniale, et postcoloniale, qui fait sens dans les analyses que je vais délivrer. Aussi, je clôturerai ce deuxième chapitre en explicitant comment ce processus de création théâtrale s’est nourri des expériences et des histoires individuelles de chacun des acteurs, et comment dans le mouvement de l’acte artistique, les frontières entre le réel et la fiction se sont parfois effacées pour laisser place à des interrogations, des états, que j’ai tenté de « capter » au moment des entretiens. Il me semble que cela est profondément lié à la nature même de l’acte théâtral, qui compose - à l’instant de la création, à l’instant de la représentation - avec les individualités et les expériences de chacun. Le travail de mise en scène et de direction de compagnie qu’a effectué Kheireddine Lardjam avec *Les Borgnes* s’est articulé autour de cela, il en a fait l’unicité de cette expérience, en laissant une grande place aux échanges entre les acteurs de ce projet et en se rendant disponibles, avec Mustapha aux remarques et points de vue de chacun, dont certains ont été à l’origine de changements dans la création de la pièce.

2.2.1. Un processus de création qui interroge à l’échelle individuelle l’histoire, la mémoire, la transmission

Comment l’histoire de la guerre d’Algérie et de l’Algérie postcoloniale marque l’imaginaire social, les représentations du passé dont est empreint le présent des acteurs ? Je vais tenter ici de « situer » les différentes mémoires de chacun, en montrant comment

l'histoire de l'Algérie et l'histoire franco-algérienne peut se lire en termes de transmission, de rejet, d'héritage, ceci afin de pouvoir ensuite expliciter comment ces éléments font sens chez chaque acteur, dans la manière dont ils définissent leur identité. Je m'appuierai sur les discours de chacun, issus des entretiens que j'ai menés ; comme le rappelle Michèle Baussant en s'appuyant sur les travaux d'Eric Savarese : « La narration, comme processus de reconfiguration du passé et du temps, constitue une médiation incontournable, ayant pour objectif de restituer la pluralité des interprétations du passé en fonction du présent, lui-même visité par le passé. Elle oblige à examiner les questions que le présent pose au passé, soit le travail du souvenir, envisagé comme prise de position par rapport à un passé et à un présent. Celles-ci se croisent avec la notion d'instrumentalisation des mémoires, nécessaires pour comprendre les événements, les figures, les valeurs et les références dont la récurrence discursive balise le champ du souvenir »¹⁵⁴. Dans le cas de Kheireddine, Mustapha et Tarik, c'est l'articulation entre différentes temporalités qui forme leurs discours sur l'histoire de l'Algérie : celle d'une histoire officielle de la guerre d'Algérie transmise par le vecteur scolaire, qui occulte dans son discours les guerres internes entre le FLN et le MNA et érige les chefs de file de la « révolution nationale » au rang de héros et de martyrs ; celle de la mémoire familiale, propre à chacun des acteurs ; celle de la mémoire de la guerre civile des années 1990 qui est de l'ordre du vécu pour tous les trois ; et enfin un présent, celui de la société algérienne actuelle, marquée par des problématiques sociales fortes. Ces trois temporalités, les différentes mémoires vécues ou transmises qui les composent, s'enchevêtrent, se complètent, et parfois s'avèrent être conflictuelles ; et c'est cette articulation que je vais tenter de mettre en lumière en l'illustrant par les propos de chacun. J'ai choisi ici de restituer des extraits assez longs des entretiens, et non pas de paraphraser ou reformuler leurs discours, afin de mettre au centre de cette analyse la parole des acteurs. Si, comme l'évoque Bourdieu dans « L'illusion biographique », le chercheur doit être vigilant quant à l'« inclination [de l'interviewé] à se faire l'idéologue de sa propre vie en sélectionnant [...] certains événements *significatifs*. » et vis à vis des « formes de création artificielle du sens »¹⁵⁵, c'est justement cette création du sens qui m'intéresse, à l'instant de l'entretien, au moment de la tournée de *Les Borgnes*.

¹⁵⁴ Michèle Baussant, « Exils et construction de la mémoire généalogique : l'exemple des Pieds-Noirs », in *Pôle Sud*, 2006/1, n° 24, p.31.

¹⁵⁵ Pierre Bourdieu, « L'illusion biographique », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°62|1, 1986, p.69.

La famille et l'école sont les deux canaux majeurs de la transmission des mémoires de la guerre d'Algérie pour les individus de la génération de Mustapha, Kheireddine et Tarik. Mustapha Benfodil évoque la famille comme le « *premier canal* » par lequel des récits sur la guerre lui ont été communiqués :

« J'ai pas reçu énormément de paroles de mon père, [...] plutôt des papiers attestant qu'il était militant FLN en France. [...] les premiers fragments ça a été ça, et puis ma mère m'a raconté en Kabylie – parce que la Kabylie c'est une des régions qui a le plus souffert de la guerre. [...] ma mère me racontait par le menu comment l'armée française a démoli leur maison, et a embarqué je crois [...] tous les hommes de la famille. Et puis y a eu quelque chose pour lesquels ma mère elle est inconsolable [...] au début de la guerre en 54 il y a eu je crois une école qui a été bombardée, et comme elle était brillante il était question qu'on l'amène en France pour poursuivre ses études, et sa mère a dit non. Et si vous voulez pour ça elle garde quand même une espèce de chagrin, elle a toujours voulu qu'on fasse des études un peu pour la venger. Et donc ça passait par ce genre d'histoires très très concrètes. C'est la maison qu'on détruit, c'est l'école qui marche plus [...] ça passe par des faits extrêmement concrets. »

Le caractère concret de la mémoire familiale de Mustapha Benfodil ne semble pas avoir été marqué par le mensonge, ou des occultations, alors que Kheireddine entretient un rapport beaucoup plus complexe à cette mémoire familiale, fait de rejets et de colère. C'est à travers la création de la pièce *Les Borgnes* que certains de ses souvenirs, qu'il avait jusque là enfouis, lui sont « *revenus en boomerang* », expression qu'il a utilisée dans une interview donnée à Télérama¹⁵⁶, et que j'ai reprise pour qu'il l'approfondisse :

«-Dans l'article paru dans Télérama, tu dis : "C'est comme si le destin de l'Algérie et mon histoire personnelle me revenaient en boomerang"...

-Oui, parce qu'en fait tu sais ... moi je suis le genre d'artiste... des fois quand je fais des projets je sais même pas pourquoi je suis en train de les faire. Je sens l'envie, je sens le besoin, et... je sais pas pourquoi. [...]. Les Borgnes, je pense qu'il y a un truc qui m'est revenu en boomerang : c'est mon rapport au père. Au départ j'avais pas envie de régler quoi que ce soit de l'histoire de mon père [...], et quand on a commencé à travailler sur le texte, y a plein de trucs qui me sont revenus à la gueule... [...] Moi mon père je l'ai pas beaucoup connu, à l'âge de dix ans, il a quitté ma mère et il a disparu. Par contre nos parents nous disent des choses quand on est gamins, on les entend à moitié. Et quand j'ai monté ce spectacle y a plein de choses qui me sont revenues en boomerang. Euh... des choses que m'a dites mon père, mon père était un révolutionnaire, euh... l'indépendance il était avec Ben Bella. Ben Bella y a le coup d'État, je me rappelle il me racontait des ch... mon père a été torturé pendant l'indépendance de l'Algérie. Euh... je porte en moi le nom, mon nom c'est un nom très lourd, je m'appelle Lardjam Kheireddine c'est le nom de mon oncle, qui a été torturé pendant la guerre d'Algérie. Chose que je n'avais jamais pris en considération. Je le savais mais je me suis pas arrêté à ça. Quand

¹⁵⁶ Emmanuelle Bouchez, « La jeunesse met son Histoire en pièce », in *Télérama*, n°3244, 14 mars 2012, p.28.

j'ai commencé à monter ce spectacle là je me suis rendu compte de l'héritage que j'avais, qui est lourd, porter le nom de quelqu'un qui a été... le nom et le prénom... et du coup y a toute cette histoire qui m'est revenue en boomerang, le rapport de mon père à l'Algérie, son combat et comment il a été torturé... mon histoire à moi, cet héritage de cette histoire de la guerre d'Algérie, l'histoire de ma mère qui a été élevée par une nounou française. [...] »

Pour Kheireddine, cette histoire douloureuse de la guerre, marquée par l'expérience familiale de la torture, est inscrite jusque dans son propre nom. Un autre événement, qui se traduit par un récit que lui a livré son père lorsqu'il était enfant, est venu bousculer en profondeur ses représentations de la guerre d'Algérie, et il est allé jusqu'à rejeter totalement cette partie de l'histoire de sa famille :

« Chez ma grand-mère paternelle, où [mon père] a grandi, y avait une porte où y avait plein de balles, et un jour il m'a emmené – c'était le même jour où il m'a raconté l'histoire de mon nom et mon prénom – il m'a emmené dans un endroit et il m'a dit : “Tu vois cet endroit, c'est là qu'il a été torturé ton oncle Lardjam Kheireddine. Voilà pourquoi tu t'appelles Kheireddine“. Et ensuite il m'a emmené voir la porte de chez lui, y a des traces de balles, et moi j'avais une autre histoire, et il m'a dit : “C'est quoi ces balles ?“, et je lui ai dit : “Bah c'est l'armée française qui est venue menacer notre famille et qui a tiré sur la porte.“, il m'a dit : “ Non, c'est les balles du FLN qui est venu menacer notre famille.“. Parce-que tous mes oncles sont morts, ils étaient au maquis, sauf mon père qui était jeune, et ma grand-mère elle faisait à manger à l'armée algérienne, en cachette. Et puis ses six enfants sont morts un après un, il restait que mon père et elle a arrêté de donner à manger, parce-que pour elle à un moment donné c'était pour ses enfants. Et puis l'armée, le FLN est venu menacer ma grand-mère en disant : “Vous devez continuer à nous faire à manger sinon c'est nous qui tuerons...“.»

Ce récit, Kheireddine me racontait l'avoir « mis de côté » jusqu'à son travail sur *Les Borgnes*, en effet la quête du personnage de Samir ainsi que son histoire de famille ont été une sorte de « révélateur » de ces souvenirs volontairement oubliés. Volontairement, car Kheireddine a rejeté ce pan de la mémoire familiale, comme il a rejeté l'histoire officielle qu'il assimile à un « mensonge ». Ce récit officiel véhiculé par l'école, il l'a reçu comme « une sorte de formatage » :

« On nous a raconté une histoire officielle. “Des bobards“ comme il dit dans le texte [le personnage de Samir, dans la pièce Les Borgnes]. On nous a même raconté l'histoire pour qu'on l'apprenne facilement : le 8 mai 1945 : 45000 morts, 5 juillet 1830 – 5 juillet 1962, alors que la vraie indépendance c'est le 19 mars. [...] On nous a appris des choses, les héros d'une manière très très... mais on nous a raconté la Guerre d'Algérie comme une guerre très propre. C'est-à-dire qu'on a combattu, mais non... c'était une sale guerre comme les autres. Et on nous a menti. »

Les contradictions de ce récit lui sont apparues petit à petit : « plus on grandissait, plus on trouvait que ça s'accordait pas, que y avait des contradictions. ». C'est la guerre civile

algérienne qui semble être l'élément déclencheur de l'entreprise personnelle de recherches d'autres récits sur la guerre d'indépendance. En effet, les occultations dans le récit officiel de certains épisodes de la guerre d'Algérie, quant aux guerres « intestines » entre le FLN et le MNA, qui sont pour lui des « mensonges » lui ont « fait perdre du temps pendant la guerre civile ». Ce fut un véritable bouleversement pour lui d'apprendre le massacre qui avait eu lieu en 1997 à Bentalha¹⁵⁷, il se disait : « *C'est pas possible, c'est pas des Algériens qui font ça, c'est pas possible, ça n'a jamais eu lieu dans mon pays* ». La violence majeure qui l'a marquée dans cette guerre civile réside dans le fait que les oppresseurs et les opprimés étaient tous des Algériens : « *Ce qui est violent, pendant la guerre civile, c'est que ce sont des Algériens qui faisaient ça, ce sont nos frères, c'est encore plus plus plus violent.* ». Il estime que si on lui avait transmis un récit objectif de la guerre d'indépendance, en évoquant tous ses aspects, il aurait « réagi autrement ». Les occultations et les oublis dans l'histoire et la mémoire collective algérienne post-indépendance ont été pour Kheireddine des marqueurs de son vécu de la guerre civile, qu'il a vécue comme un double choc : le choc de la violence extrême et celui de voir les Algériens du Front islamique du salut utiliser les mêmes « méthodes » que l'armée française durant la période de guerre. Sa réaction face à cette découverte de passages occultés de la mémoire collective a été le rejet, élément qu'il a exprimé à la fin du premier entretien, avec dans ses paroles et dans le ton même de sa voix – c'est du moins comme cela que je l'ai perçu - une colère encore vive :

« Quand tu commences à voir qu'on te ment, tu fais quoi ? Tu jettes le bébé, le bébé avec l'eau du bain. Tu rejettes même si y a de la vérité à l'intérieur. Mais tu sens tellement qu'on t'embrouille que tu dis : "Allez je jette tout, je sais qu'il y a des vérités dans ce qu'on m'a appris mais on nous a menti." [...] Du coup tu rejettes tout. [...] même dans mon histoire familiale, on m'a toujours raconté que ces balles c'était l'armée française [...] Le jour où ton père il te dit : "Voilà...", qu'est-ce que tu fais ? Tu rejettes tout, même les héros, y en a rien à foutre, une ville ou une école [qui portent le nom de Lardjam]... j'en ai rien à foutre. Jusqu'au jour où j'ai monté ce spectacle et ça m'est revenu en boomerang. »

C'est à travers son travail d'artiste qu'il a pu se re-souvenir, se réapproprier ses souvenirs, et, j'y reviendrai dans la dernière partie de ce chapitre, il a pu mettre son expérience, son vécu, au profit de la création, dans les échanges avec les comédiens.

Mustapha Benfodil a délivré un discours assez similaire à celui de Kheireddine sur le récit officiel de la guerre. Les dates, les chiffres transmis aux élèves durant leur scolarité, ce

¹⁵⁷ Le 22 septembre 1997, 417 personnes sont assassinées dans le village de Bentalha.

« formatage » selon Kheireddine, font partie des « marqueurs de mémoire »¹⁵⁸ sur lesquels s'appuient aussi les commémorations, qui ont permis de « convoquer collectivement un souvenir »¹⁵⁹. Mustapha Benfodil évoque lui aussi cet aspect en insistant sur cette « signalétique » qui se traduit par la multiplication de monuments commémoratifs, et par les hymnes, dont il a une vision très négative et dont l'outrance l'a mené jusqu'au dégoût :

« Ça passe aussi bien sûr par l'école [la transmission de l'histoire de la guerre]. Donc tout ce qu'on a reçu dans notre enfance, c'est ce discours héroïque, héroïsant, c'était limite agiographique sur les figures de la révolution. Et puis ça passe plastiquement parlant par toute une iconographie, par des monuments aux morts partout d'une laideur absolue. D'une laideur incroyable. [...] c'est toujours les mêmes choses, c'est toujours redondant, et ça devient comme quelque chose de figé au niveau esthétique, c'est toujours une espèce d'obélisque en béton complètement affreuse avec des noms gravés dessus, les drapeaux, les couleurs nationales, et au bout d'un moment on a juste envie de dégueuler. Et ça passe aussi bien sûr par les hymnes, [...] d'une stupidité atroce, c'est une torture auditive. Et ça passe bien sûr par la télé, qui est un peu le dépotoir de tous ces signes. Toute cette signalétique là, qui nous renvoyait une image tellement poussiéreuse qui puait le mensonge, ça nous dégoûtait, ça nous soulevait le cœur. »

Pour Tarik Bouarrara, l'école est le premier vecteur de transmission de l'histoire de la guerre, il me confiait en effet que dans sa famille, la guerre n'était pas évoquée en tant que « guerre », et qu'il n'avait pas de souvenir issu de cette transmission familiale :

« Je me souviens pas quand j'étais petit que mes parents parlaient de la guerre d'Algérie ou parlaient de l'occupation française. Bon ma mère elle disait : "Oui à l'époque où y avait les français, moi j'étais toute petite, j'étais à tel lycée, tel lycée.". Mais on parlait jamais des horreurs des français, ou de la guerre en tant que guerre. Mais la première fois où j'ai entendu ce mot, où j'ai vraiment appris ce que ça a été, c'était à l'école. Et les leçons d'histoire. [...] Et c'est là où vraiment on sent que... où on nous apprend le terme "guerre", ce qui s'est passé, et l'histoire comme ils veulent nous l'apprendre ou nous la transmettre. »

Alors que Mustapha et Kheireddine gèrent cette mémoire de la guerre à travers le mensonge, le rejet, et le dégoût, cela semble moins violent pour Tarik. La guerre d'Algérie, ce n'est pas sa « préoccupation » comme il me l'a expliqué, ce qui est central dans son questionnement individuel aujourd'hui, ce sont les difficultés sociales présentes en Algérie et le passé proche de la guerre civile, qu'il a vécue :

« Mais y a un truc tu sais, nous les jeunes en Algérie, on parle pas de ça [de la guerre]. Peut-être du premier novembre au premier novembre, on évoque : "Tiens, c'est le premier novembre, machin.". [...] C'est pas notre préoccupation. On a d'autres choses à régler, on a le chômage, on a le logement, on a plein de choses. [...] En plus quand on voit nous, par exemple, les jeunes, tous ces martyrs qui ont fait la

¹⁵⁸ Jean-Philippe Bras, *op.cit*, p.4

¹⁵⁹ *Ibid.*

guerre d'Algérie et qui ont maintenant cette opportunité à faire des choses, à prendre des crédits énormes et tout, tu dis : "Oui d'accord, eux ils ont profité, alors que nous on profite de quoi de cette guerre ?". Rien. Et c'est ce que j'ai dit à Kheireddine la première fois qu'on a fait la lecture du texte des Borgnes, je leur ai dit : "Mais moi, quand on me dit celui-là c'est un Harki, moi ça me fait rien [...]". Mais si on me dit : "Celui-là c'était un terroriste.", là ça me fait quelque chose parce-que je l'ai vécu. Ça, c'était toute mon adolescence que j'ai pas vécue, à cause du terrorisme. J'ai vu, on a vu des choses horribles. Des bombes, des machins, on était tout le temps exposés à la mort, au point où la mort est devenue un truc quotidien. [...]Et du coup on est marqués par autre chose, nous, que la guerre d'Algérie.»

La guerre civile constitue l'événement marquant et le référent majeur de la violence dans l'expérience de Tarik. En outre, l'amnistie légiférée par la signature en 2006 de la Charte pour la paix et la réconciliation nationale est pour lui un oubli inévitable et nécessaire, le peuple algérien « *n'avait pas d'autre choix* » que de l'accepter, il était la condition nécessaire pour pouvoir tenter de vivre « *normalement* » :

« C'est comme si t'es dans une chambre noire et tu reçois tous les coups, toutes les horreurs, et t'as [...] un point de lumière et on te dit : "Pour passer à ce point de lumière, tu dois pardonner à tes bourreaux.", et tu dis : "Oui d'accord, je pardonne de m'avoir frappé, de m'avoir torturé, laissez-moi sortir.". C'était ça. C'est ça qu'on a fait. On est sortis. Et maintenant on vit avec. »

La situation actuelle de l'Algérie a totalement pris le dessus sur une mémoire de la guerre d'Algérie qui lui a été transmise par bribes par sa famille, et sur l'histoire officielle véhiculée en milieu scolaire ; les interrogations qu'il explicite sur la guerre d'indépendance algérienne sont formulées par rapport à ce présent, il questionne en effet à postériori la nécessité de cette guerre, au vu de son expérience du présent et des problématiques sociales qui touchent l'Algérie depuis l'indépendance. S'il y a un passé de l'Algérie qui l'a intéressé durant sa scolarité, ce n'est pas celui de la guerre, mais celui de la période pré-coloniale, et il évoque cet élément lorsque je l'interroge sur l'histoire que lui-même, il veut transmettre aux générations futures. Son désir est clair, c'est celui de « *transmettre l'histoire telle qu'elle est* », avec objectivité :

« C'est vrai qu'on va pas oublier l'histoire, c'est sûr. Parce qu'un peuple sans histoire, c'est comme la France, elle ne va pas enlever de son programme de scolarité les rois et les machins. C'est la même chose pour nous. Et je pense que vraiment, euh... tiens je me rappelle d'un truc là, comme je te parle de ça : c'est qu'en septième année je pense, c'est la seule année où j'ai aimé l'histoire. Parce qu'en fait on évoque l'histoire des Romains, des Grecs, qui sont passés par l'Algérie. Des Numidiens et tout. Et des Carthaginois, et c'était comme une histoire pour moi, comme un conte de fée. Et le deuxième semestre c'était la guerre de l'Algérie, j'ai pas aimé le deuxième semestre, je voulais... en fait c'est peut être le fait qu'on m'a raconté qui m'a plu. ».

Aussi, il semble que pour Tarik, la guerre de libération n'est pas un « lieu/moment sacralisé »¹⁶⁰, bien qu'elle soit présente comme référence par rapport aux problématiques actuelles de la société algérienne. Son histoire, sa mémoire, c'est bien celle de la guerre civile, qu'il nomme : « *notre guerre* » (celle « *des jeunes* »). L'héritage de la guerre d'Algérie, il le vit comme un poids, que la génération précédente leur a laissé :

« L'ancienne génération, qu'elle règle son problème ou qu'elle le règle pas, nous on s'en fout en fait. Mais le fait c'est que l'ancienne génération, comme elle règle pas ses problèmes, elle nous fout dans la merde nous aussi ! [...] Certes que la France elle a fait des massacres, mais maintenant moi je dis personnellement, la seule chose qui me tracasse dans cette histoire c'est que la France n'avoue pas. Alors même si elle a avoué, ça va changer quoi ? Ça va changer quoi ? Moi je vois pas. [...] mais vraiment on a envie de passer à autre chose. Dans dix ans, tous ces gens là vont mourir et après nous qu'est-ce qu'on va faire ? [...] Pourquoi on garderait la haine, pourquoi ? Parce-que leurs ancêtres ont envahi nos ancêtres ils ont torturé nos ancêtres. C'est de l'histoire ancienne. Depuis l'indépendance. ».

L'histoire qu'il désire transmettre aux générations futures, c'est l'histoire des faits, « *sans haine* ». La volonté majeure qu'il exprime et qui prend le dessus sur toutes ces questions de mémoire et de transmission est celle de « *vivre normalement* », dit-il en reprenant les mots du personnage de Samir dans *Les Borgnes* :

«[Samir] le dit à la fin, il le dit : “Je veux vivre normalement. Je veux voir le monde comme tout le monde, normalement.” C'est de voir les choses telles qu'elles sont [...]. Cette parole là, c'est la parole en fait de tous les jeunes Algériens, qui veulent vivre n-o-r-m-a-l-e-m-e-n-t. Un Algérien n'a pas le droit de voyager sauf avec un visa. ».

Kheireddine porte le même discours que Tarik sur la jeunesse algérienne : « *ils ont en rien à foutre de cette histoire de la guerre d'Algérie.* ». Cependant, même si ce n'est pas leur préoccupation principale, ceux qui ont combattu pour l'Indépendance restent leurs « héros » : « *On reconnaît que c'est nos héros, [Samir] le dit [dans Les Borgnes] : “Il restera pour moi mon héros”, même si je sais qu'il y a eu du mensonge, d'accord moi je sais, ces gens ils ont combattu pour l'indépendance de l'Algérie, il y a pas de problèmes sur ça, je ... mais simplement on leur dit : “C'est bon, passez la... passez le relais.”* ».

Bien que tous trois soient issus de la même génération et aient reçu durant leur scolarité les mêmes discours sur l'histoire de la guerre, les problématiques mémorielles familiales dans lesquelles ils sont prises sont différentes, et il semble que c'est en cela que la manière dont ils appréhendent le passé et dont ils reconstruisent ce passé en fonction du présent, diffère. Les interrogations sur les mémoires et l'histoire de la guerre d'Algérie et de la guerre civile sont

¹⁶⁰ Abderrahmane Moussaoui, « Algérie, la guerre rejouée », in *La pensée de midi*, 2000/3 N° 3, p.30.

au cœur des activités actuelles de création de Mustapha et Kheireddine, leur parole est donc un discours qu'ils ont déjà réfléchi et travaillé en amont, dans le cadre de la création. Cependant, la colère est toujours présente dans leurs discours ; chez Kheireddine et Tarik, elle est présente dans le ton et les expressions qu'ils utilisent lors de l'entretien, et chez Mustapha, cette colère est clairement nommée. C'est une colère qui émane de l'« état » dans lequel se trouve aujourd'hui la société algérienne, une société qui avait « *une aura, une respectabilité* » au lendemain de l'indépendance :

« Être un peu le fer de lance des mouvements tiers-mondistes et gaspiller tout ce capital symbolique et de devenir aujourd'hui... alors qu'on a quand même de sacrés atouts. Quand on voit que Ben Ali qui était une fripouille était mieux reçu que notre Boutef 1^{er}, ou que Mohamed VI qui est un petit gamin est mieux reçu à Paris que notre potentat... on se dit : "Putain, ben c'est pas sympa. C'est pas sympa pour nos parents putain, c'est pas sympa quoi." Moi c'est ça qui m'horripile et c'est ça qui me blesse alors du coup y a beaucoup de colère dans mon écriture, parce-que on se dit maintenant il faut arrêter de tourner autour du pot. ».

Cette colère présente dans ses écrits, dont *Les Borgnes*, résonne chez Kheireddine et Tarik qui - comme on peut le lire dans les extraits d'entretien que j'ai retranscrits – s'en réfèrent parfois au texte pour mettre des mots sur leurs pensées.

Linda Chaïb, quant à elle, a très peu évoqué concrètement les mémoires de la guerre d'Algérie qui lui ont été transmises, et a insisté sur la manière dont elle a géré et gère ce passé, aujourd'hui. Elle résume en quelques phrases comment son rapport à ces histoires et mémoires a évolué : « *Je crois qu'au départ ça m'a pendant très très longtemps perturbée, il se trouve que ça ne me perturbe plus du tout. Je m'en suis totalement détachée. [...] Je pense avoir fait un sacré travail là-dessus.* ». Les notions de mensonge et de culpabilité sont prédominantes dans son discours : « *Je pense que d'un côté comme de l'autre, en tout cas moi qui ai vécu en France, beaucoup de gens ont menti, et nous ont fait porter une culpabilité qui est la leur.* ». Ce « nous », qui revient fréquemment pendant l'entretien, est le « nous » des immigrés algériens vivant en France. Son principal « problème » a été de « *se débarrasser* » de la culpabilité que le « *côté français* » a fait porter aux immigrés algériens d'après l'indépendance. Voilà ce qu'elle dit de ce cheminement intérieur :

« Il a fallu que j'aie quarante ans pour comprendre que ce qu'on a voulu nous faire porter, ce n'était pas à moi, c'était à des gens qui vivent en France, des Français. Du côté algérien, y a eu un silence total. [...] . Et du côté français, ça a été en permanence de te faire porter la culpabilité. De quoi. Tu ne sais pas. Et petit à petit tu comprends. Mais moi il a fallu que je fasse toute cette démarche là, pour un jour, comprendre en réalité qu'ils se sentaient coupables de quelque chose. Mais qu'il était préférable de nous dire : "Le problème, c'est vous. Et si vous êtes dans cet état là c'est parce-que vous avez un problème." ».

Or je me suis rendu compte que moi je n'avais pas de problème avec ça. Mon seul problème c'était de me débarrasser de leur culpabilité, de leur dire : "Maintenant vous la prenez en charge, et un jour ça ira." ça, c'est mon constat. »

La guerre d'Algérie, pour Linda, n'est pas « *plus importante que ce qui s'est passé, que ce qui continue de se passer à travers le monde. Un enfant qui meurt, à cent kilomètres ou à un million, c'est un enfant qui meurt, point. Il a pas d'identité, il... le drapeau, y a pas ça.* », elle veut « *qu'on [lui] fiche la paix avec ça.* ».

Elle présente la guerre civile comme l'événement déclencheur de sa prise de distance avec l'histoire douloureuse de l'Algérie :

« Ça a été extrêmement violent pour moi. Parce-que d'apprendre tous les jours à la radio, que des villages entiers étaient décimés, dans les pires exactions, des enfants projetés contre les murs, des filles violées, des enfants, des femmes... et de dire : "C'est pas possible, c'est pas possible". [...] J'étais blessée aussi de ça. Et que la blessure a été telle que je me suis dit que très inconsciemment j'ai fini par m'en détacher. Parce-que je trouvais que c'était violent. Comme on finit par se détacher de la violence dans laquelle on vit en permanence, et qu'on dit : "Il faut que je prenne une distance avec ça." ... et j'ai pris une telle distance avec ça, une telle distance... j'ai l'impression qu'il y a une grande distance qui nous sépare du monde de la violence, parce-que je ne veux plus, je ne veux plus le supporter. Je peux plus supporter cette violence là.»

Ce qui s'est déroulé durant les années 1990 en Algérie a marqué « *le point final à assumer un espèce de malaise, de mal être.* ». C'est, pour Linda, « *dix fois trop lourd* » à porter. Finalement, c'est la douleur qui est au centre du discours de Linda et de son rapport au passé de l'Algérie, une douleur qu'elle ne désire pas transmettre à ses enfants :

« Je sais que ce que je vais transmettre à mes enfants, c'est certainement pas des non-dits et une douleur qui ne m'appartient pas, c'est de transmettre l'histoire de l'Humanité, et pas transmettre l'histoire des douleurs de l'Humanité. C'est l'histoire, nous sommes ainsi faits, les hommes sont ainsi faits. ».

Azeddine, né en France de parents algériens, n'évoque pas de mémoire familiale particulière quant à l'histoire de l'Algérie. Il m'expliquait durant l'entretien que très vite, à l'adolescence, il n'avait pas « *becqueté l'histoire officielle de l'Algérie, ni l'histoire française, ni l'histoire algérienne* » :

« Quand j'avais 15, 16 ans, ça m'a très vite paru surréaliste des deux côtés, ça me semblait pas possible. Ça me semblait pas possible qu'il y ait un million et demi d'Algériens qui aient été tués, et ça me semblait pas possible non plus que la France n'y soit allé que pour être sympa avec les Algériens, et leur apporter la culture. ».

Cependant il ne précise pas par quel vecteur cette histoire officielle lui a été transmise. C'est durant son passage au lycée qu'il se renseigne sur l'histoire de la guerre, « *par des livres, des*

histoires non officielles. ». Mais aussi à travers ses voyages en Algérie, où il se rend avec sa famille durant l'été, et où il discute avec la population. Ses interrogations sur l'histoire de l'Algérie font partie d'un questionnement plus large qui a émergé à l'adolescence ; en effet Azeddine était fasciné à l'époque par la figure de Che Guevara, à ses yeux « *un des seuls vrais révolutionnaires* ». C'est à partir de là qu'il s'est intéressé aux révolutionnaires algériens :

« *Quand je me suis rendu compte qu'ils sont tous restés au pouvoir et que c'est l'armée qui dirigeait le pays, je me suis dit : "C'est pas des vrais révolutionnaires", d'office. Parce qu'un révolutionnaire il reste pas au pouvoir, c'est pas ça qui l'intéresse.[...] il a pas envie de diriger le pays, il a envie que les gens se dirigent eux-mêmes.* »

Azeddine s'est donc forgé une opinion sur la guerre d'Algérie en se formant une mémoire historique, par le biais de la littérature et de ses rencontres avec les Algériens.

Enfin, Marie Louët est la seule comédienne à n'avoir aucun lien d'ordre familial avec l'Algérie, mais les récits que sa famille lui a transmis sur la guerre sont empreints de culpabilité et s'inscrivent dans un discours de repentance. Cela passe par des exemples comme le 17 octobre 1961 ou les attentats de la station de métro Charonne, toujours par le prisme de « *ce que la France avait fait* ». Elle me confie avoir « *toujours été très basique* » dans sa représentation de la guerre, les Français étaient « les mauvais », et « *les pieds-noirs c'est bon ils vont pas chialer.* » : « *On m'a appris ça. [...] Que la colonisation c'était l'horreur, qu'on avait jeté des Algériens dans la Seine [...] plutôt le côté culpabilité.* ». Cette culpabilité, Marie la porte toujours ; elle me donnait l'exemple d'un voyage qu'elle a effectué en Martinique et qui a été très pénible pour elle : « *Je me sentais pas bien. [...] Je me sentais blanche quoi. Et des fois je me sens super mal... voilà de ce que la France a pu faire, même si c'est pas de ma faute du tout mais... tu te dis : "Comment rattrape... " ... enfin c'est pas à moi de rattraper quoi que ce soit mais, mais c'est horrible quoi.* ».

Les mémoires de Sid Ahmed Agoumi sur la guerre d'Algérie et la guerre civile sont de l'ordre du vécu, et j'ai pu précédemment mettre en évidence comment cela s'articule avec son parcours d'artiste. Sid Ahmed Agoumi a été, le temps de la création et de la tournée, un véritable « passeur de mémoires », cette transmission a été évoquée par certains des acteurs. Pour Kheireddine, il est « *la mémoire du théâtre algérien* », pour Linda il est « *un algérien incontournable [...] mais avant tout un homme incontournable[...] qui porte une histoire fascinante, extraordinaire bouleversante* », « *une légende vivante* » pour Marie, et une « *véritable star* » pour Azeddine.

La diversité des discours des acteurs met en lumière la façon dont s'articulent l'histoire, les différents types de mémoires et l'expérience de chacun. Au-delà de cette diversité, tous ont en commun cette volonté de transmettre une mémoire pacifiée de la guerre d'Algérie aux générations futures, et tous s'inscrivent dans un désir d'objectivité de l'histoire de cette guerre. La multiplicité des parcours artistiques et biographiques, et des rapports au passé s'articulent, je vais le montrer, avec des rapports multiples aux deux nations que sont la France et l'Algérie, et avec des définitions de l'identité individuelle de chacun.

2.2.2. Rapports à la Nation et définition de l'identité

Si mémoire et identité sont intrinsèquement liées, la définition de sa propre identité que délivre chaque acteur est aussi liée aux parcours artistiques et biographiques, ainsi qu'aux rapports que chacun entretient avec les deux nations que sont la France et l'Algérie.

a) Kheireddine Lardjam, Mustapha Benfodil, Sid Ahmed Agoumi et Tarik Bouarrara

Kheireddine Lardjam est depuis dix ans, du fait de son activité artistique, dans un va-et-vient permanent entre la France et l'Algérie, en cela on peut le qualifier d'« artiste en circulation ». Il m'expliquait lors du premier entretien que nous avons eu que, de par cette circulation permanente, il était devenu « *presque [...] schizophrène* ». Il a précisé cette idée lors durant le deuxième entretien lorsque je lui demandais si son parcours personnel, géographique, suivait celui de la compagnie *El Ajouad* en elle-même : « *Personnellement, j'ai monté des spectacles en Tunisie, au Liban, au Maroc, j'essaie de ne pas m'enfermer entre ces deux pays sinon je deviens schizophrène.* ».

Le discours sur sa situation personnelle – à propos de laquelle il ne m'a livré que quelques éléments – est teinté d'une contradiction qui révèle, il me semble, la complexité de celle-ci. En effet, Kheireddine est en couple avec une Française qui vit à Lons-le-Saulnier, avec qui il a un enfant, et c'est cette adresse qui est la sienne en France. Le deuxième entretien que j'ai mené avec lui s'est déroulé sur skype, et il était alors à Lons-le-Saulnier ; lorsque je l'interrogeais sur son lieu de résidence, il me confiait que sa situation était compliquée : « *Mon adresse est à Oran, elle est à Oran, donc... après [...] là en ce moment j'essaie d'être plus en France, par rapport à ma vie personnelle, sentimentale. Mais c'est dur hein, c'est très très dur, même par rapport à ma situation familiale.* ». Sa position d'« entre-deux », entre

une vie de famille en France, et des projets professionnels se déroulant à la fois en France et en Algérie semble être encore complexe à gérer pour Kheireddine. Son discours sur le rapport qu'il entretient avec chacun de ces deux pays révèle une contradiction, en effet il m'a d'abord expliqué qu'il se rendait Algérie seulement s'il avait du travail là-bas, puis quelques secondes plus tard son discours était différent : « *ce qui est sûr c'est que quand je suis en France, je bosse. Donc dès que j'ai plus de boulot je rentre.* ». Marie Louët avait évoqué ce décalage entre le discours de Kheireddine et les faits : « *Il dit toujours qu'il est moitié-moitié mais de fait il l'est pas, il est beaucoup plus souvent en France. [...] Il a besoin d'y retourner, parce-que lui il a pas dit : "Je suis algérien exilé en France"* ». L'imprécision de son discours quant à son véritable lieu de résidence, est un élément qui fait partie d'interrogations plus générales qu'il émet sur son parcours d'artiste, il évoque en effet la « *fin d'un cycle* » qui s'est déroulée avec *Les Borgnes*, et sur laquelle je reviendrai dans le dernier chapitre de ce travail. Son rapport à la France et à l'Algérie est donc intrinsèquement lié à son statut d'artiste en circulation. En outre, lors de la table ronde autour des théâtres du Maghreb qui s'est déroulé à Saint-Priest, à laquelle j'ai pu assister, Kheireddine confiait au public qu'au bout de toutes ces années passées à travailler autour de l'Algérie, il arrivait à saturation ; il livrait alors quelques paroles sur la manière dont il se considérait, en termes d'identité : « *En tant qu'Algérien je me considère comme citoyen du monde. J'en ai marre de l'Algérie, elle nous bouffe, elle nous ronge.* ». Cette assertion est assez paradoxale, Kheireddine évoque à la fois une identité algérienne, et une identité cosmopolite. Il me semble que cela est lié à son statut d'artiste, en circulation. Je reprendrai en effet les propos de Gilles Suzanne¹⁶¹, pour qui les artistes en circulation sont « des personnes dont le statut social et les activités professionnelles dépendent de pratiques singulières marquée par trois caractéristiques ». Parmi ces trois caractéristiques, l'auteur évoque « une propension culturelle à se construire dans l'altérité », et il précise que l'effet réflexif de cette disposition permet aux artistes de « dépasser les représentations collectives qui les naturalisent comme immigrés [et] les engage à se voir eux-mêmes comme situés dans une réalité devenue cosmopolite pour se fabriquer d'autres subjectivités que celle de la double conscience prise éternellement entre un ici et un là-bas ». Cette définition de type universaliste que propose Kheireddine semble être l'une de ces subjectivités, mais apparaît aussi comme liée à ce « trop plein » d'Algérie dans son œuvre artistique, et donc à son parcours, à cet instant T de l'entretien, l' « après *Les Borgnes* ».

¹⁶¹Gilles Suzanne, « Musiques d'Algérie, mondes de l'art et cosmopolitisme », in *Revue européenne des migrations internationales*, vol. 25 - n°2 | 2009, p.28.

Lorsque Mustapha aborde la question du rapport à la France, il exprime lui aussi une identité qui ne prend pas en compte les frontières nationales. Tout d'abord, le rapport qu'il entretient à la France est décomplexé, il le décrit avec humour comme « *un syndrome de Stockholm bénin, [...] un peu le rapport de la victime à son bourreau* », en effet il ajoute qu'il n'est pas « *dans une culpabilisation permanente de la France* », et ce rapport passe d'abord par la langue française, dans laquelle il écrit, qu'il décrit comme un « *rapport amoureux* ». En outre, c'est surtout un rapport professionnel, puisque c'est en France que ses textes sont joués, il définit cela comme un « *rapport extrêmement apaisé* ». C'est à travers sa définition de l'identité de l'artiste qu'il se définit lui-même : « *un artiste c'est d'abord un sans-papiers [...] au sens fort du terme. [...] Je ne me reconnais aucune patrie, sinon celle des gens qui m'aiment et que j'aime.* ». Comme Kheireddine, cette identité artistique est à la base de leur construction - en tout cas de ce qu'ils en expriment- en terme d'identité.

Sid Ahmed Agoumi a lui aussi un rapport distancié aux questions d'appartenance, en ayant une distance critique à la fois à l'Algérie et à la France, qui s'inscrit dans son statut d'artiste étranger. Myriam Hachimi-Alaoui rapproche cela d'un des caractères conférés par le statut d'étranger, que Georg Simmel explicite dans son « Excursus sur l'étranger »¹⁶² : le caractère positif de l'objectivité. Pour Simmel, le jeu de la «distance» et de la «proximité» permet à l'étranger d'accéder à une position d'observateur : « Comme il n'a pas de racines qui l'attachent aux composants singuliers ou aux tendances divergentes du groupe, il adopte globalement à leur endroit l'attitude spéciale de l'«homme objectif» : celle-ci ne signifie pas simplement recul et absence de participation, mais un composé spécial de proximité et d'éloignement, d'indifférence et d'engagement. »¹⁶³. Durant l'entretien, Sid Ahmed Agoumi portait un discours critique envers les systèmes théâtraux français et algérien, et c'est en s'exprimant sur ces sujets qu'il me décrivait sa position comme « *une attitude schizophrénique* » : « *C'est-à-dire que je suis dedans et en même temps je suis ... le statut d'étranger quoi.* ». Son rapport à la langue française se rapproche de celui de Mustapha, il cite Kateb Yacine pour qui la langue française est un « butin de guerre ». Cette langue est pour Sid Ahmed Agoumi « *la langue de culture, la langue de communication, par son modernisme, ce qu'elle délivre des voix* », et contrairement à la langue arabe – bien que « très

¹⁶² Georg Simmel, « Excursus sur l'étranger », in *Sociologie. Etude sur les formes de socialisation*, Paris : P.U.F, 1999, 1^{ère} édition 1908.

¹⁶³ Georg Simmel, *Ibid.*, p.664-665.

belle » - la langue française donne cette possibilité de « *pénétrer tous les continents [et] de posséder la planète* ». C'est lorsqu'il digresse sur l'état de la société française – nous étions lors du déroulement de l'entretien en pleine campagne présidentielle – sur laquelle il porte un jugement assez négatif, que son rapport à la France est explicité :

« Le peuple français [...] je crois qu'on leur a donné une piquouze. Moi j'ai honte, parce-que c'est mon pays. C'est mon pays, je suis plus français que... on aime beaucoup plus son pays d'adoption que le pays dans lequel on est né. Quand je vois... j'ai honte. Un pays comme la France. Une campagne absolument ridicule. ».

Si Kheireddine Lardjam, Mustapha Benfodil et Sid Ahmed Agoumi ont un rapport extrêmement fort avec la France, qui est le lieu qui leur permet – de différentes manières comme j'ai pu l'expliquer à travers leurs discours – de mener à bien leurs projets artistiques et /ou de s'inscrire dans différents réseaux artistiques, la France est pour Tarik Bouarrara un territoire qui s'inscrit naturellement dans son réseau géographique de comédien. La guerre civile algérienne et l'amnistie légiférée par la Charte pour la paix et la réconciliation nationale occupent une place majeure dans sa mémoire et c'est autour de ces deux événements marquants que peut se lire son rapport à la nation algérienne. Le peuple algérien « *apprend à vivre* » avec cet épisode douloureux et cet oubli institutionnalisé, comme il a appris « *à vivre avec la peur, avec la mort, avec les explosions, avec le terrorisme* ». Et c'est cela pour Tarik « *qui fait toute la force du peuple algérien [...] et c'est un des points qui [le] pousse à rentrer à chaque fois en Algérie, à ne pas s'installer en France* », il utilisera une métaphore très explicite pour exprimer son besoin de retourner en Algérie et son désir de ne pas vivre en France : « *Parce-que je sens que j'oublie, si je reste ici, que ça refroidit, que ça déteint, que ça décolore. [...] à chaque fois que je reviens là-bas ça me ressource. Je reprends toutes mes couleurs, toute ma force quoi.* ». Aussi, son attachement à l'Algérie, au territoire algérien est inextricablement lié à ce qu'il porte en lui de cette histoire et de cette mémoire douloureuse mais surmontée, à son expérience personnelle et à celle du peuple algérien. En outre, la langue française n'occupe pas une place aussi centrale que pour Mustapha ou Sid Ahmed Agoumi – chez qui elle est la langue première de leur activité artistique, la langue d'expression - ce n'est « *pas [sa] langue* ». Cela transparaît lorsqu'il évoque le lien qu'il a – en tant que comédien - à la langue comme outil et comme matériau à travailler : « *Je peux mettre tous les sentiments en français, c'est pas ma langue. C'est pas ma langue. Je peux convaincre les gens que je joue bien en français et tout, mais à l'intérieur de moi y a une partie qui reste et qui dit : "Oui mais, si c'était un texte en arabe..."* ». ».

Parcours artistique et biographique, rapport à la nation et à la langue s'articulent chez les quatre acteurs algériens, et l'on peut voir que les similitudes et les écarts qui se lisent entre les discours de ces derniers sont le produits de cette combinaison.

b) Linda Chaïb, Azeddine Benamara et Marie Louët

Linda Chaïb vit à Paris, depuis son départ d'Algérie avec ses parents, aussi elle se définit comme « *parisienne* ». Cette définition, elle la relie à son parcours artistique et biographique, en effet Paris est la ville où elle s'est construite en tant que femme mais aussi en tant que comédienne : « *Mon identité elle est parisienne. [...] C'est là, c'est dans les rues parisiennes, dans les cafés parisiens que je me suis faite moi, dans les cafés parisiens.* ». Bien que née en Algérie, elle fait référence durant l'entretien aux échanges qu'elle a eus avec Kheireddine et les autres membres algériens de la compagnie : « *Moi je me sens complètement étrangère, j'écoute Kheireddine avec des grands yeux. [...] je me rends compte que je suis une étrangère là-bas. Et c'est normal, je me suis assise sur les bancs en France, à l'école, c'est normal...* ». Cependant, elle rattache aussi son identité « *parisienne* » à l'impossibilité de se définir comme française en tant que fille d'immigrés algériens. Comme je l'ai évoqué lors de l'analyse des parcours artistiques, le théâtre a été pour Linda Chaïb un espace de liberté dans lequel elle n'a pas été cantonnée à des rôles faisant référence à son parcours et à cette image de fille d'immigrés, de « *filles qui ont été colonisées* » pour reprendre ses mots. Néanmoins, même si elle se définit comme parisienne, Linda utilise le « *nous* », lorsqu'elle parle du passé colonial : « *ce pays qui nous a colonisés* » ; elle fait référence à cette image de « *colonisée* » qui serait toujours « *dans l'inconscient* » collectif français pour expliquer que « *toutes ces choses là [...] ont fait que ça n'a pas été simple d'être algérien en France* » et qu'elle ne peut pas « *[se] dire qu'[elle est] française* » justement à cause de cela. Son identité est une identité qu'elle revendique s'être construite elle-même (« *je me suis fait MON identité* »). Linda Chaïb ne se sent représentante d'aucune nation, ni la France, ni l'Algérie : « *Je ne représente rien. Déjà faut que j'arrive à me présenter moi-même. [...] Je ne porte aucune nation en moi, j'ai porté mes enfants.* ». C'est aussi à travers ses enfants et du noyau familial constitué de ces derniers, d'elle et de son mari, que Linda se sent appartenir à un groupe. Cela apparaît comme récent, de même que son rapport à l'histoire de l'Algérie a changé depuis peu. En effet, elle me confiait à la fin de l'entretien, qu'elle portait depuis peu le nom de son mari et s'appelait désormais Linda Prévot Chaïb. Par cet acte, elle se « *rallie à la famille [...] parce-que [ses]*

enfants ont l'impression qu' [elle est] à part. Son rapport à l'Algérie en tant que territoire et pays d'origine est assez complexe. Elle n'y retourne que ponctuellement et pour des évènements importants tels que l'enterrement de son père ou l'organisation d'un voyage pour faire découvrir l'Algérie à ses enfants. Ce qui la lie le plus fortement à l'Algérie en tant que territoire est sa sœur, qui a décidé d'y vivre. Cependant, cette dernière n'a pu se déplacer en France lors de la mort de son père et c'est au bout de sept ans de « luttés », qu'elle a pu franchir les frontières pour venir en France. Aussi, pour Linda, l'Algérie, « c'est encore trop tendu. Parce qu'il y a trop de mal être ». Cette représentation qu'elle livre de l'Algérie est à l'image de cette « grande prison » qu'évoquait Tarik, sauf que pour Linda, cette situation est perçue, vécue comme un malaise dont elle tend à s'éloigner. De même qu'elle souhaite transmettre une histoire apaisée de la guerre d'Algérie, et se détacher de la douleur et de la violence que porte celle-ci, elle veut que ses enfants « soient en paix avec cette identité là, parce qu'elle leur appartient aussi. Qu'ils vivent en paix avec ça, qu'il n'y ait pas de conflit, parce-que le conflit entraîne le malaise ».

Si Azeddine Benamara a acquis depuis ses 16 ans la double nationalité, française et algérienne, cet acte ne semble cependant pas revêtir pour lui une symbolique forte : « *on m'a proposé ça, j'ai dit oui bien sûr, on m'aurait proposé la nationalité belge, je l'aurais prise tu vois, ça représente pas plus que ça pour moi.* ». Né en France, il se présente comme français : « *je suis français, je suis né en France, je suis français* ». Cependant, se rendant tous les ans en Algérie durant son enfance et son adolescence, il m'expliquait que « *c'était devenu [son] pays* ». Durant l'entretien, il me livrait son regard sur l'Algérie : « *et moi quand je dis que c'est un pays de merde, les gens ils bloquent quoi, ils disent : "ouais, pourquoi tu parles comme ça de ton pays..." ". C'est un pays de merde, j'ai pas dit que le peuple était merdique, le peuple il subit. Au contraire le peuple algérien c'est un peuple courageux, fataliste, mais courageux, courageux. C'est pas un peuple docile. Puis ça veut rien dire "Algérien". Avec toutes les régions...* ». Il porte sur l'Algérie le regard à la fois de l'étranger mais aussi un regard pour un pays qu'il considère finalement aussi comme le sien, malgré le fait que cette nationalité algérienne ne soit pas un élément majeur dans la définition de son identité.

C'est à travers l'explicitation de son travail d'écriture, que Marie Louët aborde la question de l'identité lors de l'entretien. Ayant toujours vécu en banlieue parisienne – sauf lors de sa formation en école de théâtre durant laquelle elle vivait à Paris - elle a écrit une pièce de

théâtre qui traite de la banlieue, composée de monologues dans lesquels elle interroge le fait d'être « banlieusard ». Elle se définit elle-même en tant que telle : « *Moi, en tant que banlieusarde* », mais en expliquant que la banlieue n'est pas « *un lieu d'appartenance* » : « *Souvent justement tu viens soit d'autres pays, d'autres régions, mais c'est pas : "Je suis de Seine-Saint-Denis" ...t'es forcément, forcément d'ailleurs en fait.* ». Elle compare son rapport à la banlieue à celui qu'entretiennent certains de ses amis d'origine étrangère :

« *Moi je peux dire : "Je suis bretonne", non je suis pas bretonne, c'est mes grands-parents qui sont bretons [...]. Ils avaient même pas de maison là-bas, ils habitaient tous là, ils venaient travailler là donc. T'as de la famille lointaine, mais t'y vas même pas l'été. [...] Et en fait j'ai retrouvé ça chez pas mal de mes potes qui peuvent être je sais pas, sénégalais ou algériens. [...] on va forcément leur demander d'où ils viennent parce qu'ils ont pas la... mais sauf que c'est pareil que moi au final. On vient tous du même endroit et c'est ça qui nous a... »*

Son rapport avec l'Algérie, passe essentiellement par ces personnes qu'elle évoque, ces amis issus de l'immigration algérienne. C'est d'abord « *par le prisme de la France et de ce que la France a fait, et des immigrés qui sont venus bosser là [...]* et puis de toutes les générations qui suivent qui étaient à l'école avec [elle] ». La rencontre avec Kheireddine Lardjam et le voyage qu'elle a effectué avec lui en Algérie pour la tournée d'un spectacle en 2010, lui ont fait découvrir une Algérie qu'elle ne connaissait pas : « *J'avais le prisme de l'Algérie par les français d'origine algérienne qui n'y vont pas forcément [...] après je découvre avec Kheireddine, qui lui pour le coup est algérien et qui ne me parle pas de l'Algérie du tout de la même manière que mes copains qui sont d'origine algérienne.* ». Si par l'intermédiaire de ses amis et de son beau-père « Pied-Noir », elle a reçu des discours lui renvoyant l'image d'un « *pays fantasmé* », « *comme un symbole, un emblème* », cette tournée en Algérie lui a permis de « *découvrir juste le pays* », et sans en livrer une analyse critique, elle parle de l'Algérie comme un pays où « *il y a [...] des gens super en galère, il y en a qui s'en sortent mieux, il y a des situations pas évidentes, une démocratie approximative [...]* », un pays qu'elle voit finalement aujourd'hui « *comme plein d'autres* », et qui n'était avant qu'un lieu rêvé, « *abstrait* ». L'Algérie est pour Marie « *un pays comme un autre qu'[elle] apprend à découvrir* », à travers notamment l'expérience de la création de *Les Borgnes*.

2.2.3. Une création qui fait écho aux parcours individuels

Le travail de création de la pièce *Les Borgnes* s'est déroulé en plusieurs étapes, de 2010 à la première représentation en janvier 2012. Chacune de ces étapes a été marquée par la

volonté du metteur en scène de faire se confronter les représentations de l'histoire de l'Algérie et de l'histoire franco-algérienne que porte chaque acteur du projet. Aussi, j'expliciterais ici comment le processus de création s'est nourri des expériences et des histoires individuelles de chacun, et comment, dans le mouvement de l'acte artistique, le réel et la fiction sont en constantes interactions. Il s'agira aussi de montrer ce que ce processus a de particulier en termes d'interactions, de mises en écho entre parcours individuels et création.

Avant d'effectuer un premier travail de lecture réunissant les comédiens de la distribution finale ainsi que l'auteur de la pièce Mustapha Benfodil, Kheireddine Lardjam a organisé plusieurs « laboratoires », dont l'objectif était de travailler sur le texte avec des comédiens de divers horizons, d'interroger le matériau textuel en compagnie de l'auteur afin d'aboutir à la version finale du texte, considérablement écourtée par rapport à la version originale délivrée par Mustapha Benfodil. Quatre « laboratoires » ont eu lieu entre septembre 2010 et décembre 2011, en Algérie et en France, dont un de dix jours au Théâtre Antoine Vitez d'Aix-en-Provence, réunissant des comédiens algériens et des étudiants français de moins) de vingt ans. Il était important pour Kheireddine de confronter ce texte au regard de jeunes acteurs aux points de vue divers sur l'histoire de l'Algérie et l'histoire franco-algérienne. Durant ces étapes de travail, le texte s'est « resserré » et focalisé sur la quête familiale de Samir, sur le rapport à son père. Kheireddine Lardjam me précisait que la première version de la pièce écrite par Mustapha Benfodil et la version scénique étaient très différentes et que cette dernière était « *un vrai dialogue entre un auteur et un metteur en scène* ».

Le processus de création a été vecteur et lieu de transmission et d'échanges autour de l'histoire de l'Algérie. La première semaine de création rassemblant les comédiens de la distribution finale s'est déroulée à Montreuil et a été centrée autour de la lecture du texte, en présence de l'auteur Mustapha Benfodil et du dramaturge Christophe Martin. Durant cette période, Kheireddine souhaitait créer un dialogue et un échange sur le propos, le sens de la pièce. Cette étape a été celle du questionnement, Mustapha m'expliquait que les comédiens étaient alors en permanence « *en train de donner du sens à ce qui allait être mis dans leur bouche* ». La pièce *Les Borgnes* est en effet pour tous les comédiens un texte fort – cela est clairement ressorti dans tous les entretiens - et tous sont mus et unis par la même volonté de défendre cette parole. Kheireddine et Mustapha étaient eux dans une démarche de transmission de leur expérience, de leur vécu, afin de donner la plus grande lisibilité possible

au texte. Ainsi, l'auteur a évoqué des éléments de sa propre vie qui ont alimenté certaines scènes, démarche qu'il définit lui-même comme un « *travail de reconstitution généalogique de chaque tirade, de chaque scène* ». Ce travail a constitué pour Linda, Marie et Azeddine, un moment de découverte de multiples aspects de l'histoire de l'Algérie dont ils n'avaient pas connaissance avant la création. Si Mustapha, Kheireddine, et Tarik sont des Algériens issus de la même génération et traversés par les mêmes questionnements et problématiques, ils étaient durant la création, dans cette position de « passeurs ». Cependant, la découverte s'est déroulée à double sens : d'une part les trois comédiens français s'ouvrant à des représentations de l'Algérie qui leur étaient jusque là inconnues, leur apportant un regard différent de celui qu'ils portaient jusqu'ici sur cette histoire, et de l'autre, l'étonnement de Kheireddine quant à une telle « *ignorance* » de la part de ces derniers sur l'histoire de l'Algérie, il me confiait en effet que Mustapha et lui-même « *tombai[ent] des nues parce qu'[ils ne savaient] pas qu'ils avaient autant d'ignorance ou de choses qui étaient fausses* ». En outre, le dialogue entre les acteurs s'est fait à deux niveaux : celui de cette étape de travail « à la table »,

La présence sur un même projet d'acteurs portant une multiplicité de points de vue, de regards sur l'Algérie et son histoire a ainsi permis un dialogue à plusieurs échelles. D'une part, au niveau de cette étape de travail « à la table » - les échanges que j'ai évoqués ci-dessus . D'autre part, si les acteurs arrivent en répétitions avec leur vécu et leurs expériences, ils investissent aussi la scène avec leurs théâtralités, leur manière de jouer et d'aborder le texte qui leur est propre et qui est liée à leurs formations et parcours d'artistes. Aussi, c'est le personnage de Sarah – ex-compagne de Samir – interprété par Linda Chaïb qui a subi le plus de transformations durant cette semaine consacrée à la lecture de la pièce. Dans la version proposée aux comédiens, le personnage de Sarah ne servait pas le propos de la pièce tel qu'il a été défini par Mustapha et Kheireddine, c'est-à-dire la narration se focalisant sur le personnage de Samir et la recherche de son père et de son histoire. Linda Chaïb a véritablement apporté son avis et une critique sur la construction du personnage de Samir et sur la place de Sarah dans la pièce. Voilà ce qu'elle m'en disait lors de l'entretien :

« Je trouvais [...] le personnage de Samir très nombriliste, ce qui m'agaçait considérablement parce-que je trouvais qu'il n'était pas adulte, qu'il était encore le petit garçon de sa maman qui n'avait pas coupé le cordon ombilical et qui était toujours à se regarder et non pas à être et à faire. Et du coup je pense que le fait qu'il ait apporté le personnage de Sarah qui dit à son mari [...] "Maintenant il faut que tu fasses ton chemin. Fais le comme moi je l'ai fait" [elle se réfère ici à Sarah qui lors d'un long monologue explique la manière dont elle a fait le deuil de son père, un harki], probablement ça doit apporter du coup au personnage de Samir quelque chose de plus constructif que destructeur. Je pense. ».

Aussi, le personnage « Sarah fille de harki » a été inventé par l’auteur durant cette étape de travail, répondant ainsi aux réflexions de Linda Chaïb. Cette idée de faire intervenir l’histoire des harkis et du massacre de Melouza lui est venue à la fois à travers cet échange mais aussi car il « *cherchai[t] dramaturgiquement ce qui pourrait coller au propos de la pièce* » telle qu’il l’a construite en collaboration avec Kheireddine Lardjam. Le sens de la pièce a ainsi considérablement changé, il précise que c’est à la base le « *dispositif philosophique* » - cette thématique de l’inversion du regard et de ce qu’elle peut générer en termes d’ironie, et d’humour – qu’il avait privilégié « *au détriment du dispositif historique* ». Il me confiait qu’il avait « *peur de toucher à certaines choses* », et « *peur de faire une pièce didactique en disant : “Allez on va prendre tous les récits qui sont gommés de l’histoire officielle et je vais en faire des tartines”* ». En outre, le personnage de Chérifa - femme ayant été violée durant la guerre civile – est une commande précise de Kheireddine Lardjam et n’apparaissait pas dans la première version de la pièce. Linda Chaïb est revenue durant l’entretien sur l’ensemble des personnages féminins de la pièce – Chérifa, qu’elle interprète, et Alidjiya, vieille femme mère d’un *harraga* mort noyé. Elle avait de ces personnages une représentation assez négative, c’était pour elle « *encore la figure de la femme, blâmée, déchirée* », une image marquée par cette douleur de laquelle elle s’est éloignée volontairement en tant que femme de parents algériens, et en tant que mère. Et c’est notamment sur ce point précis que la parole de Mustapha Benfodil sur le « passif » des personnages qu’il a créés a été un élément central dans le processus de création, qui ici est venu modifier les représentations de Linda : « *Quand Mustapha a parlé de ce que ça voulait dire, qui elles étaient, qui elles étaient derrière tout ça, alors ça prenait un sens politique, et je ne pouvais pas faire fi de cela* ».

Durant la création, d’autres espaces de dialogue se sont ouverts, hormis celui, « officiel », des lieux de répétitions. Tous les acteurs de la création ont évoqué lors de l’entretien l’harmonie régnant au sein du groupe durant la tournée, et les multiples échanges qui ont eu lieu en dehors des moments de répétition, durant les instants de vie quotidienne de la troupe. Lors de discussions informelles, j’ai pu prendre la mesure ces échanges permanents des expériences personnelles qui ont eu lieu au sein des acteurs du projet *Les Borgnes*. Si Kheireddine Lardjam et Tarik Bouarrara avaient tous deux un statut de « passeurs », passeurs de leur propre expérience, de leur vie en Algérie, par des anecdotes, Sid Ahmed Agoumi occupait une place particulière au sein du groupe – cette place a été évoquée par tous les acteurs durant les entretiens – celle d’un véritable « passeur de mémoires ». Lors d’un moment partagé au

restaurant avec la compagnie, suite à la première représentation donnée à Colmar, j'ai pu assister à cette transmission. Sid Ahmed Agoumi évoquait par bribes des souvenirs, des symboles marquant du lendemain de l'indépendance en Algérie, notamment une anecdote concernant la plaque de la « Rue Anatole France » qui fut rebaptisée « Rue Anatole Algérie ». C'est toujours avec beaucoup d'humour que Sid Ahmed Agoumi évoquait ses souvenirs, et tous l'écoutaient avec grande attention et de l'incrédulité parfois. Ces instants de partage semblent avoir été nombreux, selon ce qu'ont pu me livrer les artistes durant les entretiens, et se sont révélés être une composante à part entière de ce processus de création.

En explicitant la question des mémoires de la guerre d'Algérie et de l'histoire algérienne contemporaine, et le rapport que chacun des acteurs entretient avec celles-ci, j'ai pu mettre cela en écho avec le processus de création en lui-même, qui s'est fait parfois « révélateur », déclencheur de questionnements et « activateur de souvenirs ». Il est important de rappeler que la définition de l'identité revendiquée, explicitée par chacun, est significative à l'instant T de l'entretien, qui se situe temporellement pendant ou quelques jours après la tournée de la pièce *Les Borgnes*. Kheireddine Lardjam a voulu, durant le processus de création, convoquer ces mémoires personnelles et les parcours de chacun pour en faire un matériau, une composante à part entière du projet. L'autre caractéristique majeure de cette création est qu'elle est ce qu'on peut qualifier de « création en migration », aussi il me semble important d'aborder frontalement cette question afin de mettre au jour les interrogations que soulève le projet d'une création franco-algérienne, aujourd'hui en 2012. C'est ce que je me propose d'explicitier dans ce dernier chapitre.

Chapitre 3 :

Les Borgnes ou le colonialisme intérieur brut comme création en migration

Interroger la pièce *Les Borgnes ou le colonialisme intérieur brut* en tant que création en migration permet, comme le soulignent Marco Martiniello, Nicolas Puig et Gilles Suzanne dans l'éditorial du numéro de la *REMI* consacrée aux créations en migrations, « de réinterroger les significations mêmes de ces productions et, à travers elles, de comprendre comment, en retour, leurs acteurs/auteurs les réinvestissent dans leurs conceptions d'eux-mêmes, des autres et du monde »¹⁶⁴. Je déclinerai ce chapitre en deux axes : il s'agira d'une part de comprendre les enjeux soulevés par *Les Borgnes* en tant que création en migration, en mettant au jour les inscriptions territoriales produites par la pratique artistique que propose la Compagnie *El Ajouad*, mais aussi en interrogeant les représentations de l'artiste algérien en France et en Algérie, à travers le discours de Kheireddine Lardjam. C'est ce dernier que je placerai au centre de cette première partie, car il est le premier porteur de ce projet de création franco-algérienne et fait l'expérience de la double inscription territoriale de son travail depuis plus de dix ans. Il s'agira finalement dans un premier temps d'appréhender cette création comme une pratique « travaillé[e] par des dynamiques de mobilité et [par] la manifestation de tensions propres [...] à la circulation, [ces dernières résultant] du frottement entre des spatialités et des temps, entre "l'ici et le maintenant", le souvenir et la projection d'un là-bas »¹⁶⁵. D'autre part, j'interrogerai la création *Les Borgnes* elle-même comme un événement producteur de nouvelles représentations pour ses acteurs, toujours en reliant cela au caractère circulatoire de cette pièce.

3.1. Créer en migration : enjeux et questionnements

Si « les artistes du spectacle vivant ont depuis longtemps ancré leur carrière professionnelle dans la mobilité », et les tournées demeurent le support principal de ces circulations

¹⁶⁴ Marco Martiniello, Nicolas Puig et Gilles Suzanne, « Éditorial Créations en migrations Parcours, déplacements, racinements », in *Revue européenne des migrations internationales* [En ligne], vol. 25 - n°2 | 2009, p.9.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p.8.

internationales¹⁶⁶, la Compagnie *El Ajouad* a fait de la mobilité franco-algérienne et de l'inscription de son travail sur ces deux territoires la caractéristique principale de sa démarche artistique depuis 2002. Artistiquement parlant, le sens du travail de la compagnie réside aussi bien dans le propos que portent ses créations que dans les processus de création et dans la circulation de celles-ci entre l'Algérie et la France. En effet, Kheireddine Lardjam se « bat » pour que toutes ses créations soient jouées à la fois en France et en Algérie. Les différents auteurs qui ont écrit sur la circulation internationale des artistes proposent d'une part - comme le fait Altaïr Despres qui travaille sur les « voyages » des danseurs africains – d'interroger ces mobilités en tant que « migrations » afin de pouvoir « restituer les enjeux liés au rapport de force inégalitaire Nord-Sud [...] qui structure le contexte et la forme des déplacements [des artistes] et qui [...] informent [...] leurs perceptions des voyages »¹⁶⁷. D'autre part, dans le numéro de la *REMI* consacrée aux créations en migrations, Gilles Suzanne choisit lui d'analyser le secteur des Musiques d'Algérie comme « espace transnational », en se demandant comment, à la faveur des phénomènes migratoires, ces Musiques d'Algérie acquièrent une dimension transnationale et comment le caractère mobile de leurs acteurs marque les productions artistiques et leurs existences¹⁶⁸. L'exemple de Kheireddine Lardjam et de son travail avec la compagnie *El Ajouad* - dont les « voyages » que représentent les tournées françaises et les différentes étapes de création (les « laboratoires » dont j'ai pu parler dans le second chapitre) sont conditionnées par une inscription à long terme dans le réseau du théâtre subventionné français et divers dispositifs - amène à s'interroger sur le caractère « transnational » de cette expérience, au sens où l'entend Alain Tarrus, qui serait « davantage susceptible d'affranchir [ces populations migrantes] d'un lien de dépendance ou de connivence trop exclusif vis-à-vis de telle ou telle nation »¹⁶⁹. Je choisirai, pour définir l'expérience de Kheireddine Lardjam et de sa compagnie inscrite dans la mobilité, de parler de « circulation internationale » ou de « mobilité », et de m'affranchir des définitions du transnationalisme, car mon objectif est bien plus de mettre au jour l'organisation de cette double inscription territoriale en termes de réseaux, et les effets de cette mobilité sur le parcours de Kheireddine, et les représentations - qu'en tant qu'artiste créant en migration - il

¹⁶⁶ Altaïr Despres, « Des migrations exceptionnelles ? Les « voyages » des danseurs contemporains africains », *Genèses*, 2011/1 n° 82, p.120.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p.121.

¹⁶⁸ Gilles Suzanne, *op.cit.*, p.32.

¹⁶⁹ Altaïr Despres, *op.cit.*, p.135.

inspire en France et en Algérie. En effet, les relations de la compagnie *El Ajouad* avec la France et l'Algérie ne peuvent être définies en terme de relations entre un pays d'accueil et un pays d'installation ; d'une part la compagnie est juridiquement française et algérienne de par son statut, et d'autre part, le discours de Kheireddine quant à son lieu de résidence est, comme je l'ai exposé dans le chapitre précédent, encore très confus. Je parlerai donc de circulation, la valeur heuristique du « cadre d'analyse [...] "circulation migratoire" » ayant pu « rendre compte de situations et d'expériences diversifiées et d'avoir su imposer une vision dynamique qui considère les circulations comme un mouvement entre "deux sédentarités" ou entre des territoires d'ancrage et des territoires de circulation »¹⁷⁰. Ce qui m'intéresse ici, c'est la manière dont se structure la circulation de la compagnie *El Ajouad* depuis dix ans, ainsi que l'expérience sociale de cette mobilité franco-algérienne qui est propre à la compagnie dont « la socialisation professionnelle est inscrite dans la circulation internationale »¹⁷¹.

3.1.1. Une création qui s'inscrit dans la continuité du travail de création en migration de la compagnie *El Ajouad*...

La compagnie *El Ajouad* circule entre l'Algérie et la France à la fois pour créer ses spectacles et pour les diffuser. Depuis 2002, elle inscrit ses créations sur ces deux territoires ; et son directeur artistique Kheireddine Lardjam a fait le choix de mêler des écrivains, des dramaturges et des comédiens des deux nationalités sur les projets de la compagnie. *Les Borgnes ou le colonialisme intérieur brut* est une de ces créations franco-algérienne. Pour mettre au jour les enjeux de la création en migration de celle-ci, il me semble nécessaire de prendre en compte l'expérience passée de la compagnie *El Ajouad*, à travers le discours de Kheireddine Lardjam. Les dynamiques de mobilité franco-algérienne de la compagnie *El Ajouad* depuis 2002 peuvent être appréhendées comme des « logiques sur lesquelles les circulations s'indexent »¹⁷². Ces logiques sont, selon le discours du directeur artistique de la compagnie, à la fois de l'ordre du choix et de la nécessité. En effet, ce dernier a eu très vite, après la création de sa compagnie, la volonté de travailler entre les deux pays – marqué par sa première expérience artistique en France et par l'histoire commune entre la France et l'Algérie, qu'il a eu le désir d'interroger dans ses créations - et de s'entourer d'un collectif artistique franco-algérien ; mais ses tournées en France sont aussi le moyen principal de

¹⁷⁰ Marie-Antoinette Hily, in Geneviève Cortès et Laurent Faret (dir.), *Les circulations transnationales. Lire les turbulences migratoires contemporaines*, Paris : Armand Colin, 2009, p.27.

¹⁷¹ *Ibid*, p.121.

¹⁷² Gilles Suzanne, *op.cit.*, p.22.

financer les tournées en Algérie, celles-ci ne s'inscrivant pas là-bas dans un théâtre d'État et la compagnie ne recevant aucune subvention de la part des institutions algériennes. En outre, il n'y a pas de statut d'approchant de celui d'intermittent du spectacle en Algérie, aussi les possibilités de vivre du métier de comédien en étant hors du réseau théâtral étatique sont très minces. Les conditions institutionnelles de la circulation de la compagnie *El Ajouad*, restent, dans les deux pays, dépendantes de l'État français. En effet, en France, le réseau dans lequel évolue la compagnie, est celui du théâtre subventionné (centres dramatiques nationaux/régionaux, scènes nationales, scènes conventionnées¹⁷³). Les inscriptions territoriales, locales en France, de la compagnie peuvent être analysées de deux manières : d'une part à travers les partenariats plus ou moins durables qu'elle a noués depuis 2002 avec certaines structures, et d'autre part à travers le réseau des lieux qui ont accueilli la pièce *Les Borgnes* lors de sa tournée française. Dans son article sur les musiques d'Algérie, Gilles Suzanne évoque deux caractéristiques qui fondent le transnationalisme artistique, outre des logiques opportunistes et rationnelles. La première est celle d'un voyage des artistes et des acteurs culturels qui se fait « par à coups » :

« Au gré de leurs déplacements, ils découvrent dans les lieux qu'ils traversent la nature des ressources qui s'y trouvent et cherchent à les mobiliser, c'est-à-dire à les capter et à les activer de manière à ce qu'elles puissent contribuer à la fois au développement de leurs projets [artistiques] et à leur ouvrir de nouvelles perspectives professionnelles et artistiques qui programmeront ainsi leurs prochaines saccades migratoires. »¹⁷⁴.

Dans le discours que m'a livré Kheireddine sur le parcours de sa compagnie, cette dimension est présente, il définit en effet les partenariats qu'il a noués avec différentes structures comme des soutiens « *au coup par coup* », et non pas comme des soutiens s'inscrivant durablement dans le temps. Comme je l'ai déjà évoqué dans le premier chapitre de ce travail, la première expérience en France de la compagnie *El Ajouad* s'est déroulée en 1999, dans le cadre des « Rencontres du jeune théâtre européen » quand la compagnie fut invitée par la veuve du dramaturge Abdelkader Alloula à jouer des textes de son époux. C'est là que la compagnie a acquis une visibilité auprès des programmeurs français. Suivra en 2003 l'Année de l'Algérie en France qui marque pour la compagnie le début d'un partenariat avec le Forum de Blanc-Mesnil (scène conventionnée), ainsi qu'un jumelage avec la compagnie française *La*

¹⁷³ Les scènes nationales sont financées par les collectivités locales et le Ministère de la Culture, les Centres Dramatiques par l'État et les collectivités territoriales, enfin les scènes conventionnées reçoivent une aide financière de l'État s'élevant à 10% de leur budget.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p.24.

Mauvaise Graine dirigée par Arnaud Meunier. Suite à cela, Kheireddine Lardjam a rencontré des difficultés pour que ses spectacles soient programmés en France, et selon lui, les conséquences de l'Année de l'Algérie n'ont pas été que positives pour la compagnie et pour les compagnies algériennes en général : « *L'Année de l'Algérie a fait beaucoup de mal, parce qu'après, tous les programmeurs disaient : "Bon, c'est bon, l'Algérie on a donné".* ». Depuis 2002, *El Ajouad* a une été compagnie associée au Forum culturel de Blanc-Mesnil (2002-2003), mais aussi une compagnie associée à l'ARC scène nationale du Creusot (2007-2008) et Kheireddine Lardjam a intégré en 2010-2011 le collectif d'artistes du centre dramatique régional de Vire. Le Forum de Blanc Mesnil et l'ARC restent encore aujourd'hui des partenaires majeurs de la compagnie. En effet la création de *Les Borgnes* a eu lieu à l'ARC, qui coproduit la pièce. Cependant, Kheireddine Lardjam exprimait lors du deuxième entretien son sentiment de ne pas avoir « *réellement [...] de vrais partenaires* », hormis le Forum Culturel de Blanc-Mesnil : « *tous les partenaires que j'ai eus après, c'est des choses au coup par coup. [...] ils s'engageaient juste sur un spectacle.* ». Cette circulation des acteurs de la compagnie *El Ajouad*, qui s'organise autour des tournées des spectacles, se fait donc bien « par à coups », et pour Kheireddine, cela est principalement corrélé à l'identité franco-algérienne de la compagnie ; cette double inscription territoriale serait l'un des facteurs d'un ancrage local – en France – qui se fait de façon non-durable. La compagnie *El Ajouad* possède en effet une adresse à Oran, et une au Creusot. Kheireddine la qualifie de « *compagnie SDF* » : malgré l'existence de ces deux « sièges », elle n'est rattachée à aucun lieu, à aucune structure au sein de laquelle elle peut s'inscrire de manière pérenne afin de développer ses projets artistiques. Pour lui, c'est ce « *cachet franco-algérien* » qui fait qu'elle n'a pas de réel appui. En Algérie, la compagnie n'est pas soutenue financièrement par les institutions, selon Kheireddine Lardjam, le caractère circulatoire de la compagnie serait une des raisons de cette absence de soutien et des obstacles à la diffusion de ses spectacles dans le réseau étatique du théâtre algérien : « *Si tu as une carrière à l'étranger, si il y a un parfum d'étranger, de France dans ton travail, tu as des bâtons dans les roues en Algérie...* ». Aussi, c'est majoritairement dans le réseau des Instituts Français (anciens Centres Culturels Français) – qui sont des opérateurs du ministère des Affaires étrangères et européennes pour l'action extérieure en France – que les spectacles de la compagnie peuvent tourner, en outre elle reçoit de la part de ces instituts une aide financière pour la production de ses créations. En France, la tournée de la pièce *Les Borgnes* s'inscrit, comme je l'ai déjà précisé, dans le réseau

des théâtres subventionnés, ceux qui ont accueilli la création sont au nombre de neuf pour un total de douze représentations. La pièce a été programmée dans plusieurs lieux dans le cadre d'évènements consacrés à l'Algérie : au sein des scènes nationales de Meylan et de Saint Nazaire dans le cadre d'une semaine d'évènements autour de l'Algérie, ainsi qu'au Forum de Blanc-Mesnil, où le spectacle faisait partie d'une soirée spéciale « 50ème anniversaire de l'indépendance de l'Algérie ». Au théâtre de l'Agora (scène nationale d'Evry), *Les Borgnes* était présentée durant l'évènement « Vagamondes », festival du spectacle en Méditerranée. Le cinquantième anniversaire de l'indépendance algérienne semble avoir été un facteur déterminant de la programmation de cette pièce, et cet évènement est aussi central dans la démarche et le questionnement de Kheireddine Lardjam, qui a délibérément décidé de mettre en scène le premier volet de son triptyque consacré à l'histoire franco-algérienne, en 2012. Dans certaines structures, la compagnie *El Ajouad* a été associée à un travail « de terrain » sur les territoires qui se décline en projet avec les populations des quartiers de ces espaces : dans la ville du Creusot par exemple, Kheireddine Lardjam est au cœur du projet « Artistes en partage », « projet d'éducation artistique et culturelle » dont l'objectif est la création d'un spectacle avec les habitants de la ville¹⁷⁵. Outre les représentations théâtrales, ce travail de sensibilisation auprès des populations constitue aussi un mode d'investissement territorial. Interroger les créations en migrations, c'est aussi se demander comment la circulation internationale influence l'esthétique des œuvres, comment les créations se nourrissent des liens avec les territoires qu'elles traversent, ce que les Marco Martiniello, Nicolas Puig et Gilles Suzanne qualifient de « déplacements », c'est-à-dire « les transformations des contenus artistiques et culturels [...] [qui] sont liés à la mobilité »¹⁷⁶. C'est aussi ce à quoi Gilles Suzanne s'attache lorsqu'il écrit que « les processus de production artistique qui alternent mobilités et inscriptions multiples sont à l'origine de créations spécifiques dont les esthétiques peu ou prou les matérialisent ». N'ayant pas suivi le travail de la compagnie *El Ajouad* depuis ses débuts, je ne peux mettre en lumière précisément ce point, je n'ai pas les éléments nécessaires pour expliciter l'évolution du travail de la compagnie corrélée à sa circulation, mais il est certain que la mobilité franco-algérienne d'*El Ajouad* et plus précisément de Kheireddine Lardjam depuis 1999, a nourri son travail de metteur en scène et a de plus changé la représentation qu'il avait du théâtre dans son propre pays. Lorsque je l'interrogeais

¹⁷⁵ www.elajouad.com/fr/ateliers/artistes-en-partage.html

¹⁷⁶ Marco Martiniello, Nicolas Puig et Gilles Suzanne, « Éditorial Créations en migrations. Parcours, déplacements, *racinements* » [En ligne], in *Revue européenne des migrations internationales*, vol. 25 - n°2 | 2009, p.9.

en 2010 sur ses influences artistiques, Kheireddine Lardjam m'avait tout d'abord cité Abdelkader Alloula, son « *père spirituel* », puis des dramaturges et metteurs en scène européens, Bertolt Brecht en particulier. Comme je l'ai montré à la fin du chapitre précédent, sur *Les Borgnes*, la rencontre entre comédiens français et algériens a généré des échanges, et fait évoluer la création ; et il me semble que c'est bien plus à l'échelle des acteurs qu'à un niveau esthétique que le caractère migratoire de la compagnie a produit de la « matière théâtrale » originale. En tant que spectatrice de la pièce, j'ai clairement pu observer cela : je me suis trouvée face à une création réunissant cinq comédiens, cinq parcours artistiques ancrés dans différents territoires, qui se traduisent sur scène par cinq rapports au texte, à la parole et à l'espace qui sont très différents. L'originalité du travail de Kheireddine Lardjam peut se lire aussi à cet endroit, il n'a pas cherché à imposer un « modèle » de jeu, de prise de parole, son point d'orgue étant de restituer la parole de Mustapha Benfodil le plus clairement possible, tout cela porté par une mise en scène épurée. Là où la mobilité franco-algérienne a généré le plus de questionnements chez Kheireddine Lardjam depuis 1999, c'est lorsqu'il a pris conscience de l'écart entre la vie théâtrale - et plus généralement culturelle - en Algérie et en France, et que cela a bouleversé la représentation qu'il avait de son propre pays. Il avait déjà abordé cela en 2010 lorsque je m'entretenais avec lui au Forum de Blanc-Mesnil où était accueilli sa pièce *Bleu Blanc Vert* :

« Nous quand on travaille ici, par exemple là on est au Forum, [...] y a pas de lieu comme ça en Algérie. Tu dois t'adapter, tout ça, mais du coup tu te dis, tu comprends qu'il y a des choses qui... c'est pas normal en Algérie, c'est pas normal qu'on n'ait pas de lieu comme ça. Ça te change la vision de voir ton propre pays. »,

et l'a encore exprimé lors de la table ronde à Saint-Priest :

« La première fois que je suis venue en 1999 en France, j'étais admiratif, il y a des gens qui ont dévoué leur vie pour cela [pour le théâtre]... chaque année je vois des choses se détruire se casser. Nous on se bat, dans cet idéal d'arriver à ce que des lieux comme ça existent chez moi. »

En 2008, Kheireddine Lardjam avait été à l'origine de l'ouverture d'un lieu de création à Oran, mu par la volonté de créer un nouvel espace de création et d'échanges artistiques qui serait « alternatif », en marge du système théâtral étatique avec lequel il a très peu d'affinités artistiques, et avait laissé ce projet à l'abandon.

3.1.2. ... et qui interroge le statut d'artiste en circulation et les représentations qu'il inspire dans les territoires qu'il traverse.

Kheireddine Lardjam est le premier porteur du projet *Les Borgnes*, et de la compagnie *El Ajouad* dont il est le directeur artistique, aussi l'on peut analyser son expérience artistique franco-algérienne au regard de sa position d'artiste « en circulation ». À travers son discours, il s'agit ici de restituer « la complexité du positionnement de [cet artiste algérien] par rapport aux représentations sociales qu'[il inspire] là où [il s'ancre] au moins pour un temps », pour ainsi replacer la circulation de la compagnie *El Ajouad* « dans la complexité de ses échelles temporelles et spatiales »¹⁷⁷. Sur la création de *Les Borgnes*, les trois artistes que l'on peut définir d'artistes « en circulation » sont Kheireddine, Mustapha Benfodil et Tarik Bouarrara. Cependant, au travers des entretiens, c'est finalement la position de Kheireddine Lardjam qui s'est avérée être la plus complexe ; pour Tarik Bouarrara, cette mobilité fait partie intégrante de son travail de comédien, et les liens qu'il entretient avec la France sont de l'ordre professionnel, aussi la question de sa position d'artiste étranger en France n'est pas centrale dans son discours. Mustapha, lui, n'a pas, lors de l'entretien, défini sa situation d'artiste « en exil littéraire » comme étant compliquée, ou comme générant des interrogations venant remettre en question son travail. Durant mon enquête de terrain, je n'ai pas assisté aux échanges entre les membres de la compagnie et les spectateurs (qui se sont déroulés à Meylan, à Saint Nazaire et à Montreuil), aussi c'est à travers le discours des acteurs de la compagnie que j'ai interrogés que j'ai pu prendre connaissance des propos qui se sont tenus lors de ces rencontres. Je proposerai donc ici d'envisager la question des représentations de l'artiste algérien qu'est Kheireddine Lardjam, du travail de la compagnie *El Ajouad*, et la question de la réception de la pièce qui est liée à ces dernières, en explicitant comment cela peut être corrélé à la dimension migratoire de la pièce *Les Borgnes*. Tout d'abord, je reprendrai les mots de Gilles Suzanne, qui met au jour les différentes représentations, les différentes « figures » de l'artiste migrant dans les espaces qu'il traverse (dans le cadre du secteur des musiques d'Algérie), bien que celles-ci ne soient pas transposables au cas du théâtre, elles répondent selon lui à une « double fabrication » qui me paraît juste dans le cadre de mon étude. D'une part, « l'assignation culturelle du migrant à ses origines identitaires fait de lui le représentant d'une culture supposée pure et originelle », et d'autre part « il est subsumé

¹⁷⁷ Marco Martiniello, Nicolas Puig et Gilles Suzanne, *op.cit.*, p.9.

comme l'élément typique d'une situation sociale ou politique »¹⁷⁸. Je retiendrai ici ce dernier élément, le premier me semblant peu applicable au cas du théâtre algérien, celui-ci étant déjà issu de la rencontre entre des formes traditionnelles, algériennes et arabes, et des formes européennes. Il est ressorti des entretiens que j'ai menés avec Kheireddine, qu'il était – en tant que porteur du projet *Les Borgnes* et interlocuteur principal des acteurs culturels français - « attendu » par le public en France mais aussi par ces acteurs culturels à un autre endroit que celui où il s'est positionné avec cette création théâtrale. N'ayant pas mené d'entretiens auprès de ces acteurs culturels, c'est à travers son discours et ses impressions que je mettrai ceci en lumière. Pour le cinquantenaire de l'indépendance de l'Algérie, il semble que nombre de programmateurs de la pièce s'attendaient à ce que la pièce véhicule un propos plus virulent envers le fait colonial. Or le propos central de la pièce n'est pas celui-ci, j'ai pu le développer dans le premier chapitre de ce travail. Pour Kheireddine, son spectacle est un « *spectacle qui déroute* » parce que « *la gauche bien-pensante [...] attend Kheireddine Lardjam qui va venir cracher sur la France [...]. Non. Il déroute parce qu'il dit totalement autre chose.* ». En outre, dans le dernier entretien mené avec lui, il a pu me livrer ses impressions quant à ce qui s'est dit lors de la table ronde organisée le 23 mars au centre culturel Théo Argence de Saint-Priest. Cet événement était intitulé « Fenêtre ouverte sur la création théâtrale au Maghreb », et réunissait un metteur en scène marocain, un metteur en scène française et une artiste lyrique tunisienne. Cette « confrontation » entre les discours et les expériences d'artistes venus d'horizons différents a généré un discours de la part de Kheireddine Lardjam que je n'aurais pu, je crois, obtenir durant un entretien classique, et j'ai pu par la suite revenir sur ses paroles lors d'un dernier entretien. A été abordée durant cet échange public, entre autres, la question du financement du travail des compagnies artistiques au Maghreb, et Kheireddine a tenu à souligner la différence entre son mode de fonctionnement et celui qu'évoquait l'artiste marocain, qui travaille essentiellement avec des personnes bénévoles. Le travail du metteur en scène marocain est très axé sur la prise de l'espace public par les artistes, et la question de la diffusion de ses spectacles hors du Maroc n'est pas centrale ; pour lui, si les spectateurs viennent à lui, au Maroc « *c'est tant mieux* », et la reconnaissance de son travail ne passe pas forcément par « *l'expatriation* ». Pour Kheireddine, sortir des frontières algériennes est indispensable pour pouvoir continuer à créer et à jouer en Algérie : « *Ma compagnie a 15 ans, si elle existe toujours c'est qu'elle s'autofinance à 100% grâce à ses tournées à l'étranger* ».

¹⁷⁸ Gilles Suzanne, *op.cit.*, p.20.

Lorsque l'artiste marocain a évoqué des initiatives artistiques auxquelles il avait participé (création d'un festival, d'un lieu d'échange indépendant autour des arts vivants), Kheireddine Lardjam a précisé que tout cela était « *du domaine du rêve en Algérie, [que] ça n'exist[ait] pas.* ». La question de la visibilité de son travail artistique à l'étranger n'était pas centrale pour le metteur en scène marocain pour qui il ne faut pas « *faire de fixation sur les autres, les étrangers* », point sur lequel Kheireddine a réagi : « *Je te parle d'argent, de fric, de financement, de comment je crée !* ». Kheireddine m'a confié regretter d'avoir participé à cette rencontre, car il a la sensation que l'on attend de lui, en France, qu'il tienne ce rôle de l'artiste algérien qui est invité « pour faire rêver les gens » :

« *Les gens à Lyon ne m'ont pas compris.[...] J'en ai marre qu'on m'invite - moi des choses en Algérie j'en fait des tonnes - mais en France il faut qu'on arrête de nous inviter pour qu'ils rêvent. Tu vois, "le jeune artiste algérien qui fait plein de choses". J'ai pas voulu entrer dans la polémique avec le marocain.[...] Quand il a parlé de son lieu, il a trois chorégraphes, trois metteurs en scène, quinze comédiens permanents, avec quoi il paie ces gens ? Si on est dans un travail bénévole, donc on n'est plus dans le professionnalisme... [...] donc au bout d'un moment le discours où on m'invite pour faire le Che... [...] Aujourd'hui je pense à ça quand je dis : "Je suis au stade où maintenant je fais plus de politique". Arrêtez de m'inviter pour que je vous fasse rêver, le Che Guevara, le machin... j'ai pas envie là.* »

La question du financement de la compagnie et sa dynamique migratoire sont intrinsèquement liées, et l'image de l'artiste algérien qui est renvoyée à Kheireddine Lardjam par les acteurs culturels français est celle d'un artiste créant « avec rien », mais aussi d'un artiste « qui fait du politique ». Cette dimension politique est effectivement présente dans le travail de Kheireddine Lardjam, de par les thèmes qu'il aborde dans ses créations – en cela *Les Borgnes* apparaît comme sa pièce « politique » par excellence – mais aussi par la place qu'il s'est vu attribuer par les spectateurs à un moment en Algérie. Lors de cette même table ronde, il déclarait en effet avoir fait depuis 2008 fait « *une rupture* » dans son parcours : « *Je commençais à prendre une place qui n'était pas la mienne, les spectateurs me regardaient comme un leader politique. [...] cette place me faisait peur.* ». Cette question de l'artistique et du politique est centrale dans celle de la réception des publics en France, et dans l'analyse que font Kheireddine Lardjam et Mustapha Benfodil des échanges qu'ils ont eus avec les spectateurs. Ces derniers ont pu en effet me livrer la manière dont ils les ont perçus. Les réactions et interrogations des spectateurs se sont portées essentiellement sur la dimension politique et historique de la pièce, aussi les artistes se sont peu exprimés sur ses dimensions artistiques et esthétiques. D'après les propos des deux artistes, c'est finalement un travail de

pédagogie qu'ils ont majoritairement mené auprès des spectateurs, ces derniers ne disposant pas forcément des « clés » pour comprendre toutes les références historiques abordées dans le texte de la pièce. Mustapha Benfodil, qui était présent lors de rencontres avec le public à Meylan et Saint-Nazaire, a développé ce point lors de l'entretien :

« Il y a quelque chose qui m'ennuie parfois parce-que les gens s'intéressent plus au contexte qu'au texte. [...] À partir du moment où ils viennent en France forcément les gens ils ont soif d'en apprendre plus sur leur société [celle des artistes], donc ils sont malgré eux des personnages symboliques, des portes paroles, alors que nous on a juste envie de parler de la pièce, en tant qu'objet artistique et ça s'arrête là. Et là parfois c'est compliqué parce-que on est obligés parfois de faire vraiment de longues périphrases, d'expliquer la grande histoire, expliquer tout par le menu et donc parfois c'est fastidieux. »

Les Borgnes en tant qu'objet artistique n'a pas été au centre des échanges avec les publics. Le décalage entre les attentes de Kheireddine Lardjam et la réalité, quant à la réception de cette pièce – à la fois par les professionnels du spectacle et par les spectateurs – est important et se traduit pour lui par une remise en question de son travail de metteur en scène. Il s'est retrouvé en Algérie assigné à cette place de « leader politique », la scène de théâtre devenant « tribune politique » ; et en France, perçu comme le représentant d'une Algérie dont acteurs culturels et publics se sont faits une certaine image, attendant de sa part un discours fortement marqué par la thématique anticoloniale. Pris entre ces deux images qu'il renvoie – non pas malgré lui puisque la dimension politique de l'acte théâtral en Algérie, tel que le conçoit la compagnie *El Ajouad*, est intrinsèque à celui-ci – Kheireddine Lardjam se retrouve, après dix ans de travail franco-algérien, à une étape importante de sa « carrière » de metteur en scène et de directeur artistique. La création et la tournée de sa dernière pièce l'ont en effet amené à s'interroger sur la place du politique dans son travail de metteur en scène :

« Sur Les Borgnes, je pense que j'ai été trop sur le politique. J'avais envie de dire quelque chose de fort et j'ai oublié l'artistique je pense. [...] ça n'empêche pas que mes spectacles portent une parole, mais il faut que les gens comprennent qu'on est des artistes. [...] qu'on arrête de parler que politique, quand les questions fusent dans les salles, c'est que des questions politiques, que des questions politiques. Et l'artistique dans ça ? On est avant tout des artistes. Sinon vous invitez des gens, des associations, de la société civile, et des politiques, point barre. »

Si le caractère algérien de la compagnie *El Ajouad* peut être perçu par Kheireddine comme un obstacle à une prise en compte avant tout artistique de son travail (« *Moi, la compagnie El Ajouad, j'aimerais bien qu'un jour on la reconnaisse comme étant une compagnie de théâtre. Point barre. Pas compagnie de théâtre algérienne.* »), cette identité est aussi ce qui lui permet d'être associé à des projets culturels locaux au sein de différents territoires en France. La

scène nationale d'Avion a invité cette année Kheireddine à faire un travail de sensibilisation au niveau des quartiers, composés de personnes issues de l'immigration maghrébine, et c'est pour lui encore son identité algérienne qui prévaut à son identité artistique pour les acteurs culturels : « *Je vois bien que je fais "l'Arabe de service" là-bas. [...] Il y a aussi un intérêt à mon travail parce qu'il y a une communauté, donc mon travail trouve un écho.* ».

Pour Gilles Suzanne, les acteurs migrants des mondes de l'art cultivent une « éthique du voyage », celle-ci suppose entre autres l'expérience de l'interculturalité qui nécessite de la part des acteurs « travail de mise en cohérence biographique et identitaire permanent pour qu'ils ne soient pas victimes de leurs propres montages identitaires, sociaux, économiques et artistiques »¹⁷⁹. Kheireddine Lardjam doit aujourd'hui construire son statut d'artiste algérien qui travaille entre les deux rives de la Méditerranée, avec d'une part les différentes « figures » qui lui sont assignées : son identité d'artiste algérien qui lui est renvoyée par les acteurs culturels et spectateurs français, son identité d'artiste « politique » en Algérie, et d'autre part l'image qu'il voudrait que l'on perçoive de lui : son identité d'artiste « citoyen du monde » qu'il revendique, son désir d'être reconnu comme artiste avant « artiste algérien ». Toutes ces figures s'articulent autour de deux axes : sa situation complexe quant à son lieu de résidence et l'organisation de sa vie privée entre la France et l'Algérie, il évoquait en effet la différence de sa conception de la circulation, en tant qu'homme et en tant qu'artiste : pour le directeur de compagnie et porteur de projets qu'il est, le besoin est fort d'avoir un lieu, fixe, pour s'établir durablement afin de travailler aux prochaines créations. D'autre part, autour de son travail avec la compagnie *El Ajouad* marqué par cette identité franco-algérienne et par des projets qui engagent son identité individuelle, son regard sur le monde. La complexité de la position de Kheireddine Lardjam n'était pas apparue lors de mon travail effectuée en 2010 ; à cette période, la pièce *Bleu Blanc Vert* était en tournée française, celle-ci mettait en scène la parole d'un couple algérien, l'on suivait l'histoire de ces personnages du lendemain de l'indépendance jusqu'aux années 1990. Aussi, Kheireddine Lardjam avait de la distance sur cette histoire, il m'expliquait d'ailleurs que celle-ci n'était pas la sienne, mais celle de ses parents. En cela la pièce *Les Borgnes* est différente de ses autres créations, Mustapha Benfodil et lui-même portent tous les deux cette parole ; elle est aussi la sienne, celle de sa génération. La manière dont il s'est investi, artistiquement et humainement, dans cette création n'est pas

¹⁷⁹ Gilles Suzanne, *op.cit.*, p.18.

du même ordre que celle dont il s'est investi dans ses précédentes créations. Aussi, trouver le « juste milieu » entre l'artistique, le politique, et son individualité propre s'est avéré être plus complexe sur cette expérience de création ; la réception des remarques des publics et des acteurs culturels a été l'origine de remise en question de son propre travail : « *J'ai l'impression qu'on n'a pas compris mon projet* » me confiait-il lors de notre dernier entretien. Cette expérience marque un tournant dans son parcours biographique et artistique, que je vais expliciter ci-après, en mettant en lumière les « stratégies » mises en place par Kheireddine Lardjam pour gérer cette bifurcation et la complexité de sa position qui est au croisement des toutes ces représentations qu'il inspire, de celle qu'il revendique et qu'il veut inspirer chez les autres.

3.2 *Les Borgnes* : un processus de création qui peut devenir événement ou « tournant » biographique producteur de nouvelles représentations

En m'intéressant à la dimension migratoire de la pièce *Les Borgnes*, j'ai pu mettre en lumière les problématiques auxquelles est confronté Kheireddine Lardjam, quant à la définition et à la revendication de son identité d'artiste, en tant qu'artiste algérien inscrivant son travail en France et en Algérie. Si je me suis attachée, dans le second chapitre de ce travail, à mettre en lumière les parcours des différents acteurs réunis pour *Les Borgnes* et les événements qui les ont jalonnés, c'est ici l'expérience *Les Borgnes* que je considérerai comme événement marquant.

3.2.1 *Les Borgnes*, la « fin d'un cycle » et le début d'un autre

Les Borgnes ou le colonialisme intérieur brut est le premier volet d'un triptyque dans lequel Kheireddine Lardjam a souhaité interroger l'histoire franco-algérienne, mais elle est aussi une création qui s'inscrit dans le parcours de la compagnie *El Ajouad*, qui depuis dix ans mène son travail dans une démarche artistique franco-algérienne. Cette expérience s'inscrit aussi dans le parcours des autres acteurs de la compagnie, qui ont tous, je l'ai développé dans le chapitre précédent, des rapports différents à l'Algérie et à son histoire. Aussi, en tant que création en migration réunissant des artistes des deux nationalités, la création *Les Borgnes* peut constituer en elle-même un événement dans le parcours des acteurs, voire un tournant biographique générant de nouvelles représentations chez les individus.

D'une part, cette expérience est un point central dans le parcours biographique et artistique de Kheireddine Lardjam. Comme je l'ai évoqué, les retours sur la réception de cette pièce de la part du public et des acteurs culturels français ont été à l'origine d'une remise en question de son travail autour de cette création, mais aussi de ce qu'il a entrepris depuis dix ans entre les deux rives de la Méditerranée. Lorsque je me suis entretenue avec lui le 12 avril, c'est-à-dire une dizaine de jour après la dernière représentation de la pièce au Forum de Blanc-Mesnil, je lui ai demandé de revenir sur le parcours de sa compagnie depuis sa création. Après avoir évoqué les différents liens avec les acteurs culturels français que j'ai pu expliciter auparavant, il m'a confié avoir – avec cette dernière création – « *terminé un cycle* » :

« J'arrive à la fin d'un cycle ; et je me rends compte quand je fais le bilan aujourd'hui, quand je parle par exemple avec toi du parcours de la compagnie, je suis à la case départ. Je me retrouve à la case départ donc je me remets beaucoup en question. Ça fait dix ans que je travaille entre l'Algérie et la France et j'ai l'impression qu'on n'a pas compris mon projet. [...] je pense que je vais arrêter cette obstination d'avoir toujours envie de travailler entre les deux pays. Au bout d'un moment tu te rends compte qu'on ne t'a pas suivi. »

« Ne pas avoir été suivi », cela fait écho à ce que j'ai pu développer avant sur ces soutiens de la part des acteurs culturels français qui se font « par à coup ». Cette fin de cycle, ce tournant, est présent à la fois au niveau de la dimension circulatoire de la compagnie qui est depuis dix ans centrale dans sa démarche, mais aussi dans le travail artistique de Kheireddine sur la question franco-algérienne. En effet, il estime qu'en France, les publics, mais aussi les acteurs culturels ne sont pas encore « prêts » à recevoir cette parole qui est celle de la génération d'Algériens qui n'a pas connu la guerre d'Algérie, et qui est une parole brute, violente, qui pourrait se résumer à : « Passons à autre chose, la guerre d'Algérie, ce n'est pas notre préoccupation première. Il faut tourner la page ». Kheireddine dira qu'il a l'impression que « *La France n'est pas prête à entendre l'Algérie d'aujourd'hui* ». Cette parole, d'une part certains acteurs culturels ne s'y attendaient pas, et d'autre part des spectateurs ayant des liens forts avec l'Algérie, l'ont reçu négativement. Le comédien Azeddine Benamara me rapportait durant l'entretien les propos d'une femme – « *algérienne* » - qui s'était exprimé lors de la rencontre avec le public se déroulant à Avion : « *Le problème, c'est qu'une pièce comme ça, je suis sûre que tout le monde va sortir de cette pièce en se disant les Arabes c'est des violeurs, les arabes... [sic]* », elle ajoutait qu'en ce contexte d'élections présidentielles, un tel texte allait conforter les gens dans leur idée de voter pour le Front National. Elle avait reçu cette pièce comme une pièce « *contre les Algériens, contre l'Algérie* », et n'avait pas compris

que le viol que subit le personnage de Chérifa est perpétré par des Algériens dans le contexte de la guerre civile (« *la fille qui se fait violer, pourquoi c'est pas les Algériens ? Les français aussi ils violaient...* »). Linda Chaïb a quant à elle évoqué la rencontre avec le public qui a suivi la dernière représentation de la pièce au Forum de Blanc-Mesnil, pour elle ce fut le lieu d'un « *un vrai débat* ». Elle a perçu de la violence dans les échanges avec les spectateurs algériens ou d'origine algérienne, elle parle de « *refus* » : « *Tant qu'on dit que les Français ont été des salopards, ça marche, et si on dit que nous avons été des salopards, ça marche plus.* ». Elle me relatait les propos d'une femme pour qui la pièce n'évoquait pas assez de la guerre d'Algérie ; cette même femme refusait de parler des dix années de guerre civile qui ne font pas – pour elle - partie de l'histoire de l'Algérie, et qu'elle ne veut pas transmettre à sa fille. Le tournant, se fait aussi dans le rapport de Kheireddine Lardjam à cette thématique «Algérie» qu'il explore depuis 2010, il a en effet exprimé sa volonté de prendre de la distance avec ce sujet; à Saint-Priest, c'est avec des termes forts, issus du champ lexical de la destruction qu'il a défini son sentiment : « *J'en ai marre de l'Algérie, elle nous bouffe, elle nous ronge.* ». Il garde toujours cette volonté de faire découvrir des auteurs algériens à travers ses mises en scène, mais souhaite s'éloigner pour la saison prochaine de cette thématique dans son travail. Kheireddine fait la différence entre sa position d'« homme » et celle d'« artiste » ; en tant qu'homme, il me déclarait avoir « *tout dit, par rapport à ce qu'[il avait] envie de dire personnellement par rapport à cette histoire franco-algérienne, et cette histoire de l'Algérie. [...]En tant qu'homme, pas en tant qu'artiste.* », avec ses spectacles *Bleu Blanc Vert* et *Les Borgnes*. En tant qu'artiste, il a décidé de mener à terme son projet de triptyque dont *Les Borgnes* est le premier volet, mais d'attendre la saison 2013-2014 pour se mettre à la création. Si pour la création des *Borgnes*, Kheireddine a travaillé pendant trois ans et s'est « *épuisé* » sur le texte, mu par la volonté de défendre cette parole qui était aussi la sienne et par la volonté de mettre en lumière l'écriture de Mustapha Benfodil; l'investissement dans les futures créations du triptyque sera d'un autre ordre. Sa démarche est désormais purement artistique, c'est celle d'un metteur en scène qui veut être reconnu pour son travail de mise en scène et de direction d'acteurs, et être considéré comme un « artiste tout court ». Pour le texte de la pièce du deuxième volet, Kheireddine Lardjam a choisi de travailler avec l'auteur contemporain français Fabrice Melquiot, dont les œuvres comptent parmi les plus jouées en France et les plus traduites à l'étranger. L'objectif de Kheireddine est que les spectateurs se déplacent pour venir entendre et voir un texte de Fabrice Melquiot, et ainsi le découvrir, lui,

en tant que metteur en scène. Pour *Les Borgnes*, la démarche est différente, c'est le nom de Kheireddine Lardjam qui est mis en avant, c'est avant tout son travail pour lequel les programmeurs et spectateurs se sont déplacent. Pour pouvoir accéder à une reconnaissance en tant qu'artiste, Kheireddine a choisi de mettre en avant l'identité d'un auteur français et de reléguer son nom au second plan, nom auquel sont associées les représentations de l'artiste algérien précédemment décrites, dont Kheireddine a envie aujourd'hui de se détacher.

Pour la majorité des autres acteurs réunis autour de la création de la pièce, l'expérience de la création et de la tournée de *Les Borgnes* est une expérience marquante, importante. De par la parole qu'ils portent, mais aussi l'harmonie qui a régné au sein du collectif artistique durant ces périodes de création et de représentations, et les échanges autour de l'Algérie et de son histoire, qui ont été pour chacun vecteurs de nouvelles connaissances. Cependant, chez les comédiens, ce n'est réellement que pour Linda Chaïb que cette expérience s'est fait événement marquant et génératrice de nouvelles représentations. Si, - comme j'ai pu le montrer dans le deuxième chapitre consacré aux parcours et aux rapports à l'histoire de la guerre d'Algérie - Linda Chaïb avait pris de la distance avec cette histoire de la guerre, l'expérience de la création des *Borgnes* semble faire partie d'un processus de retour vers cette histoire, mais aussi d'une prise de contact avec une Algérie où elle est née mais où elle n'a vécu que quelques années, et à laquelle elle se sent « étrangère » :

« L'histoire de l'Algérie j'y reviens à travers la littérature, à travers des personnes comme Agoumi qui est un personnage immense [...] Donc moi quand on me dit : "Alors cette pièce ?", moi je dis : "Je suis pas forcément allée à la rencontre d'un peuple, mais je suis allée à la rencontre des hommes", de Kheireddine, de Mustapha et d'Agoumi. Et c'est par ce biais là que je reprends contact avec une Algérie que je ne connais pas, qui n'est pas la mienne. [...] il y a beaucoup d'hommes algériens que j'ai rencontrés ces derniers temps – des artistes évidemment, dans le monde dans lequel j'évolue – j'apprends à les aimer et à les regarder. Parce-que ce sont... comme en Algérie, si on leur laisser le droit d'aimer, d'aimer, juste ce mot là, on en ferait des hommes différents. [...] sauf qu'en Algérie – il en parlait Kheireddine – on ne peut pas aimer, on n'a pas le droit d'aimer. Alors ils sont dans le fantasme. Et donc ils sont dans la douleur. Donc j'ai appris à aimer ces hommes, à ne plus les juger mais à les regarder, d'essayer simplement de leur sourire et d'être prête à les écouter, et subitement... c'est merveilleux. »

À l'échelle des individus, l'expérience *Les Borgnes* a pu marquer le parcours de ses acteurs, et cela est intrinsèquement lié à la dimension migratoire de la compagnie *El Ajouad*.

3.2.2. *Les Borgnes* comme un « micro événement » à l'échelle de l'histoire franco-algérienne

Il me semble que la pièce *Les Borgnes ou le colonialisme intérieure brut*, de par le propos, la parole qu'elle porte, mais aussi par la dimension migratoire de la compagnie *El Ajouad*, peut être considérée comme un « micro événement » à l'échelle de l'histoire franco-algérienne. En effet, elle s'inscrit dans la continuité de l'expérience de Kheireddine Lardjam, qui en tant que porteur de projets artistiques et metteur en scène, a fait l'expérience, directe, de l'« état », à l'instant T de la tournée de la pièce, de cette histoire franco-algérienne. Tant à une échelle institutionnelle, en se retrouvant confronté à de nombreuses difficultés pour faire jouer ses spectacles en Algérie, et en mettant en lumière le fait que cette création est la seule qui aborde – entre autres – l'histoire de l'Algérie postcoloniale ; qu'à l'échelle sociale, des relations humaines et de la réception des publics. En 2010, des multiples rencontres qu'il a faites avec les publics en France et en Algérie, c'était de ce désir de dialoguer, d'échanger autour de cette histoire commune qu'il avait été le plus marqué et il considérait que le théâtre pouvait occuper cette place de « passerelle » entre deux pays qui partagent une histoire commune. En choisissant de créer ce spectacle en 2012, année qui marque le cinquantième anniversaire de l'indépendance de l'Algérie, Kheireddine Lardjam a donné une dimension toute particulière à cette pièce qui livre une parole « postcoloniale ». La manière dont ce processus de création a été vécu par les artistes, mais aussi par les spectateurs et acteurs culturels français, nous informe sur l'état de cette histoire franco-algérienne. Kheireddine Lardjam me confiait avoir été sous le « choc » de constater que, dans le réseau du théâtre subventionné français, *Les Borgnes* était la seule création abordant l'histoire de l'Algérie, de l'Algérie d'aujourd'hui. En effet, la visibilité et la diffusion de textes d'auteurs algériens contemporains en France est aujourd'hui compliquée. Cette question a été soulevée lors de la table ronde à Saint-Priest, où une personne du public – qui mène un travail d'action culturelle auprès des populations – expliquait que les références qui lui étaient données lorsqu'elle cherchait à découvrir des auteurs algériens écrivant sur « *les traces laissées par la guerre d'Algérie* » était toujours les mêmes, des écrivains de la génération de ceux qui ont vécu la colonisation sa question était claire : « *Comment rencontrer des auteurs algériens de ma génération ?* ». La question de la visibilité est centrale, et la présentatrice de la table ronde s'accordait à dire que, pour les acteurs culturels français, trouver ces auteurs s'avérait

compliqué. Dès lors, bien que l'expérience des *Borgnes* eut été éprouvante, et finalement décourageante pour Kheireddine Lardjam qui semble beaucoup moins croire en ce rôle central du théâtre au niveau des relations entre les deux pays, celle-ci a permis d'ouvrir une fenêtre sur cette parole là, celle d'Algériens qui ne considèrent plus, comme le faisait Kateb Yacine, la langue française comme un « butin de guerre », mais qui l'utilisent pour raconter leur présent, sans « complexe de colonisé ». La dimension postcoloniale de ce travail artistique va de pair, il me semble, avec ce qu'interroge la mobilité franco-algérienne de Kheireddine Lardjam et de ses créations. En effet, comme l'écrit Gilles Suzanne, « ce n'est pas tant que les artistes ignorent les frontières, mais plutôt que leurs activités, leurs territorialités et leurs mentalités, se jouent de chaque occasion pour dépasser les limites entre le eux et le nous, le dedans et le dehors, le national et l'international. ». Ces limites sont perpétuellement mises à l'épreuve : là où Kheireddine Lardjam se présente comme un « *artiste avant tout* » et met en place des stratégies pour être considéré comme tel, là où Mustapha Benfodil revendique le statut de l'artiste comme un « *sans papiers* », là où Linda Chaïb revendique une identité avant tout « *parisienne* » et son aversion pour les drapeaux de toutes sortes. C'est aussi ce que décrit Christiane Chaulet-Achour, lorsqu'elle évoque la littérature francophone d'Algérie :

« Dans l'état actuel, la vitalité de ce volet littéraire permet de constater que les frontières nationales ont bien du mal à résister à l'acte de création qui leur rit au nez. [...] toutes ces œuvres se mesurent à deux espaces : celui d'où elles viennent et celui où elles vivent, avec une histoire de violence et de bonheur, avec une conscience des rendez-vous manqués ou impossibles, des impasses et des reconnaissances possibles, comme si, d'une colonisation à une résistance, d'une guerre à une autre guerre, les imaginaires se rejoignaient dans le dialogue et la recherche d'un ordre du monde ou d'une "logique" du désordre »¹⁸⁰.

Bien plus que l'action de cette pièce sur les spectateurs, leur représentations et leur rapport à l'histoire franco-algérienne et à celle de l'Algérie – qui n'est pas l'objet de mon mémoire et que je n'ai pas les outils pour « mesurer », si tant est qu'il soit possible de le faire – c'est la dynamique impulsée par Kheireddine Lardjam, et les interrogations qu'elle peut faire émerger, qui me semble importante à mettre au jour et qui me semble faire sens, à l'échelle de l'histoire franco-algérienne. En 1995, Gilbert Grandguillaume proposait dans un article paru dans la revue *Esprit*¹⁸¹, de considérer trois âges (en référence aux « trois âges » de l'émigration algérienne en France développés par Abdelmalek Sayad) de la relation entre

¹⁸⁰ Christiane Chaulet-Achour, in Jean-Jacques Gonzales (dir.), *op.cit.*, p.102.

¹⁸¹ Gilbert Grandguillaume, « Comment a-t-on pu en arriver là ? » [En ligne], in *Esprit*, « Avec l'Algérie », n°1, janvier 1995, http://grandguillaume.free.fr/ar_fr/c_arriver.html.

l'Algérie et la France : le premier est celui de la colonisation où les deux parties se sont « affirmées comme différentes » mais où l'une exerçait sa domination sur l'autre ; le second est celui qui a suivi l'indépendance et qui « aurait dû être celui où les différences étaient reconnues et où des relations se seraient créées sur cette base ». Enfin il définit un troisième âge hypothétique et souhaitable, qui serait « celui des différences reconnues, permettant aux deux sociétés d'échanger sur pied d'égalité, et essayant peut-être, sur la base d'une histoire commune et d'intérêts communs, de créer une greffe de deux civilisations méditerranéennes. ». À travers la création de la pièce *Les Borgnes*, et le travail qu'entreprend la compagnie *El Ajouad* depuis dix ans, il semble que la démarche que propose Kheireddine Lardjam participe à ce troisième âge, d'une part en proposant une création qui porte une parole postcoloniale, celle d'Algériens qui prennent « à bras le corps » l'histoire de leur pays, d'autre part en réunissant des individus issus de plusieurs générations et dont les parcours sont des témoignages de cette histoire franco-algérienne et de l'histoire de l'Algérie, et enfin dans la volonté de Kheireddine Lardjam de proposer les mêmes créations en France et en Algérie, et en cela, le sens de ces créations prennent un sens résolument différent que si elles n'avaient été jouées que d'un côté de la Méditerranée.

Conclusion :

En choisissant comme objet de recherche un processus franco-algérien de création théâtrale et ses acteurs, c'est finalement trois temporalités que j'ai dû aborder et mettre en lumière à travers l'élaboration d'un contexte aux bases multiples. Ces trois temporalités sont celle de l'histoire de la guerre d'Algérie, celle de l'Algérie postcoloniale et celle du processus de création de la pièce *Les Borgnes ou le colonialisme intérieur brut*. Si la difficulté majeure à aborder la temporalité « guerre d'Algérie » réside dans le fait qu'elle est au cœur d'une tension entre le passé et le présent, j'ai inscrit ma recherche dans le cadre d'une histoire du temps présent. La compagnie *El Ajouad* s'inscrit dans une histoire récente du théâtre algérien, et la contextualisation de la création de la compagnie dans cette histoire mais aussi dans celle de la guerre civile algérienne, m'a permis d'explicitier comment le théâtre que propose cette compagnie revêt une autre dimension que celui de ses prédécesseurs. D'une part, il est un acte intrinsèquement politique, et d'autre part, l'ouverture vers la France de la compagnie depuis 1999 a fait de son théâtre un véritable espace d'échanges et d'interrogations autour de l'histoire algérienne et franco-algérienne. Aussi, le théâtre de la compagnie *El Ajouad* trouve une place particulière, en tant qu'acte de l' « ici et maintenant », dans une réflexion plus vaste sur l'histoire et les mémoires de la guerre d'Algérie des deux côtés de la Méditerranée. Si dans les deux pays, la représentation du passé de la guerre d'indépendance est au centre du triptyque histoire-mémoire-politique, les problématiques historiques et mémorielles sont aussi au cœur du processus de création de la pièce *Les Borgnes*, à l'échelle de la création et à l'échelle des acteurs qui la portent. Un détour par l'historiographie française et algérienne de la guerre d'Algérie s'est avéré nécessaire pour explicitier les enjeux de la création de cette pièce de théâtre. Enjeu qui se traduit en termes de besoin, dans les deux pays, d'histoires plurielles, besoin de déconstruire des récits pour en construire et en écrire de nouveaux, au présent.

Cet acte d'écriture, c'est celui que font Mustapha Benfodil et Kheireddine Lardjam, qui sont tous deux issus d'une génération pour qui la violence, le choc de la guerre civile - qui a créé cette « inversion du temps » dont parle Guy Pervillé et qu'ils abordent dans leurs discours sans la nommer - ont été centraux dans la construction de leurs parcours d'artistes et leur désir de déconstruire les récits officiels. J'ai pu montrer comment dans la pièce *Les Borgnes*, l'histoire de l'Algérie s'invite par bribes et est véritablement une histoire qui s'écrit

« par le bas », une histoire dont les acteurs et les témoins se trouvent relégués aux marges de la société. Et c'est dans ce territoire d'exclusion, celui de la folie, que peuvent être mis en lumière des pans de l'histoire de la guerre d'Algérie et de l'histoire de l'Algérie postcoloniale, d'une Algérie que Mustapha Benfodil nous décrit comme s'étant « auto-colonisée ». L'expérience du réel de l'auteur et celle du metteur en scène s'articulent avec le passé et le présent, pour créer un espace de nouveauté au sein duquel peut surgir cette parole postcoloniale.

En mettant en lumière les parcours d'acteurs, biographiques et artistiques, ce sont des « figures » d'artistes que j'ai mis en évidence : de la figure de l'exilé de la guerre civile à celle de la comédienne qui a choisi le théâtre pour ne pas s'enfermer dans l'image de la « colonisée ». Ce sont aussi des « morceaux de temps » que j'ai pu dégager, et qui, mis bout à bout, reconstituent la chronologie d'une histoire franco-algérienne et algérienne, de la période coloniale à l'immigration algérienne en France des années 1970, en passant par l'événement qui s'est avéré être central pour tous les acteurs algériens : la guerre civile. En restituant les discours des acteurs sur l'histoire de la guerre d'Algérie et l'histoire de l'Algérie contemporaine, j'ai pu faire émerger les problématiques mémorielles propres à chacun, qui peuvent se traduire en termes d'héritage, de mensonge, de rejet, de douleur, mais aussi de désir commun de transmission d'une histoire objective. J'ai ensuite mis en lien leur rapport à la nation et leur définition de l'identité avec leurs parcours et leurs « positionnements » dans l'histoire franco-algérienne et algérienne. En m'intéressant aux échanges qui ont eu lieu lors de la création, j'ai pu mettre au jour la manière dont ces parcours et ces positionnements ont pu résonner avec cette pièce, mais aussi la transformer, pour donner un objet théâtral empreint des individualités de chacun, et ce au-delà de leurs rôles d'auteur, de metteur en scène ou de comédiens.

Considérer *Les Borgnes* comme une création en migration m'a permis de définir les différentes inscriptions territoriales de la compagnie *El Ajouad* en France et en Algérie, mais aussi d'analyser le discours de Kheireddine Lardjam en tant qu'artiste en circulation : ce dernier est confronté à une multiplicité d'images de lui-même qui lui sont renvoyées dans les deux pays où il crée. En mettant en lumière les stratégies de Kheireddine Lardjam pour échapper à ces représentations et tenter de trouver sa place d'artiste « citoyen du monde » en France, c'est finalement la complexité du statut d'artiste en migration que j'ai tenté d'explicitier. *Les Borgnes ou le colonialisme intérieur brut*, en s'inscrivant à des moments

particuliers du parcours artistique des acteurs, est devenu événement voire tournant biographique entraînant un changement de représentations, chez Kheireddine Lardjam et Linda Chaïb. Enfin, j'ai tenté de montrer comment les dimensions migratoire et postcoloniale de *Les Borgnes* font de cette création et de la compagnie *El Ajouad* des « objets » pouvant être appréhendés dans le cadre plus vaste de celui d'une histoire franco-algérienne en train de s'écrire en même temps que se dessinent ces façons d'« être au monde » que cultivent les acteurs du projet *El Ajouad* - en se déjouant, entre autres, des frontières et des catégories identitaires nationales.

Histoire, mémoire et théâtre forment un triptyque qui mériterait d'être approfondi, et ce avec des bases conceptuelles solides, afin de pouvoir nourrir une réflexion sur la place que le théâtre peut aujourd'hui occuper dans le cadre d'une histoire franco-algérienne et algérienne postcoloniale. Mettre en place une méthodologie d'enquête toujours axée sur les récits de vie et les biographies - à la fois en France et en Algérie - auprès d'acteurs culturels, d'artistes et de ceux qui forment le public, permettrait d'approcher autrement et plus précisément la manière dont le passé et le présent sont en tension constante.

Annexe :

Grille d'entretien :

Thèmes	Questions	Objectifs
<p style="text-align: center;">Parcours biographique et trajectoires géographiques</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Lieu et date de naissance - Lieux de résidence, dates de changements de résidence - Scolarité (lieux et dates) - Formation artistique (lieux et dates) - Expériences professionnelles (lieux et dates) - Expériences théâtrales professionnelles : avec qui, où ? 	<ul style="list-style-type: none"> - Remplir des matrices biographiques - Saisir le champ géographique de l'expérience théâtrale, replacer l'activité artistique des acteurs dans son contexte historique, national, politique. - Saisir la chronologie des trajectoires des individus
<p style="text-align: center;">France et Algérie</p>	<p>- Guerre d'Algérie (1954-1962): Que représente cette période pour vous ? Qui vous en a parlé ? Avez-vous des membres de votre entourage qui ont vécu cette guerre ? A-t-elle influencé votre parcours ? Comment ?</p> <p>- Guerre civile algérienne: Que représente cette guerre pour vous ? Où étiez-vous à cette période ?</p> <p>Pour les artistes français :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Êtes-vous déjà allé-e en Algérie ? Quand ? Dans quel cadre ? Pouvez-vous me parler de cette expérience ? <p>Pour les artistes algériens :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Pouvez-vous me parler de votre premier contact avec la France ? Quand ? Dans quel cadre ? <p>Faire du théâtre en France/en Algérie</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Saisir la « nature » des différents souvenirs de la Guerre d'Algérie (mémoire vécue, transmise, mémoire historique) - Saisir la place qu'occupe la guerre civile algérienne, ses souvenirs, dans le parcours des individus

	aujourd'hui, qu'est-ce que c'est ?	
El Ajouad et <i>Les Borgnes ou le colonialisme intérieur brut</i>	Pouvez-vous me parler de votre rencontre et des vos expériences avec la compagnie El Ajouad ? Comment s'est déroulé le travail de création sur <i>Les Borgnes</i> ? Avec l'équipe ? Pour vous, de quoi parle cette pièce ? Comment avez-vous abordé votre rôle ? Comment percevez-vous l'accueil du public, ses réactions ? Qu'est-ce que le fait de jouer cette pièce en France aujourd'hui représente pour vous ?	- Saisir la manière dont les individus perçoivent leur place au sein de la compagnie El Ajouad et du projet <i>Les Borgnes</i>

Bibliographie :

- ALI-BENALI Zineb, SIMASOTCHI-BRONES Françoise. « Comme une étrange annonce. D'une certaine pratique de la langue à la théorisation du postcolonial », in *Littérature*, 2009|2, n°154, pp.53-66
- ALLOUACHE Merzak, COLONNA Vincent (dir.). *Algérie 30 ans. Les enfants de l'Indépendance*, Paris : Éditions Autrement, Mars 1992, 205 p., Hors série n°60, Série Monde.
- AUDOIN Morgane. *Bleu Blanc Vert : regards sur un projet théâtral franco-algérien. Le lieu de la représentation : un espace aux territorialités multiples ?*, Mémoire de Master 1 Migrations internationales, Juillet 2010, 139 p.
- AVRAN Isabelle. « Les promesses d'une créativité foisonnante : Renaissance de la culture algérienne », in *Le Monde diplomatique*, Décembre 2003, n°10876
- BAFFET Roselyne. *Tradition théâtrale et modernité en Algérie.*, Paris : L'Harmattan, 1985, 224 p.
- BANCEL Nicolas, BERNAULT Florence, BLANCHARD Pascal, BOUBEKER Ahmed, MBEMBE Achille, VERGES Françoise (dir.). *Ruptures postcoloniales. Les nouveaux visages de la société française.*, Paris : La Découverte, 2010, 538 p.
- BAUSSANT Michèle. « Exils et construction de la mémoire généalogique : l'exemple des Pieds-Noirs », in *Pôle Sud*, 2006/1, n° 24, pp.29-44.
- BENFODIL Mustapha.
Les Borgnes ou le colonialisme intérieur brut, Non publié, version scénique du 12/01/2012, 39 p.
Blog : <http://mustaphabenfodil.canalblog.com>.
- BESSIN Marc, BIDART Claire, GROSSETTI Michel. *Bifurcation. Les sciences sociales face aux ruptures et à l'événement*, Paris : La Découverte, 2000, 402 p.
- BLANCHARD Pascal, BANCEL Nicolas (dir.). *Cultures post-coloniales 1961-2006. Traces et mémoires coloniales en France*, Paris : Autrement, 2006, 287 p.
- BOUCHEZ Emmanuelle. « La jeunesse met son Histoire en pièce », in *Télérama*, n°3244, 14 mars 2012, pp.26-29.
- BOURDIEU Pierre. « L'illusion biographique », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°62|1, 1986, pp.69-72.

BRAS Jean-Philippe. « Introduction : la mémoire, idiome du politique au Maghreb » [en ligne], in *L'Année du Maghreb*, IV, 2008, <http://anneemaghreb.revues.org/424> , 19 p.

BRANCHE Raphaëlle. *La guerre d'Algérie : une histoire apaisée ?*, Paris : Éditions du Seuil, 2005, 445 p., Collection « Points histoire »

CANDAU Joël, *Anthropologie de la mémoire*, Paris : Armand Colin, 2005, 201 p.

CASAS Arlette. « Théâtre algérien et identité », in *Mots*, 1998, vol. 57, n°1, pp.51-63

CHAULET-ACHOUR Christiane. « La vie culturelle à Alger », in *Algérie Littérature /Action* [en ligne], Mai 1999, http://www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/4_29_13.pdf.

CHENIKI Ahmed, *Le théâtre en Algérie. Histoire et enjeux*, Aix-en-Provence : Edisud, 2002, 166 p.

Compagnie El Ajouad. Site internet : www.elajouad.com

COQUERY-VIDROVITCH Catherine. *Enjeux politiques de l'histoire coloniale*, Marseille : Agone, 2009, 190 p.

CORTÈS Geneviève et FARET Laurent (dir.). *Les circulations transnationales. Lire les turbulences migratoires contemporaines*, Paris : Armand Colin, 2009, 244 p.

CORVIN Michel (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris : Bordas, 1991, 1894 p.

DEMAZIÈRE Didier et SAMUEL Olivia. « Incrire les parcours individuels dans leurs contextes » [en ligne], in *Temporalités*, n°11, 2010, <http://temporalites.revues.org/1167>.

DESCAMPS Florence, *L'historien, l'archiviste et le magnétophone. De la construction de la source orale à son exploitation*, Paris : Comité pour l'histoire économique et financière de la France, 2001, 864 p.

DESPRES Altaïr. « Des migrations exceptionnelles ? Les « voyages » des danseurs contemporains africains », in *Genèses*, 2011/1 n° 82, pp. 120-139.

DOSSE François.

- « Le moment Ricoeur », in *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, 2001|1, n°69, pp.137-152

-« L'histoire à l'épreuve de la guerre des mémoires », in *Cités*, 2008|1, n°3, pp. 31-42

Dossier de presse *Les Borgnes ou le colonialisme intérieur brut* [en ligne], <http://www.elajouad.com/fr/>, 30 p.

DUBOIS Jérôme. Jérôme Dubois, «Écriture et théâtre », in *Sociétés*, 2003/3, n°81, pp.61-79.

FAGE Arlette, « Penser et définir l'évènement en histoire. Approche des situations et des acteurs sociaux », in *Terrain* [en ligne], 38|2002, <http://terrain.revues.org/1929>

- GONZALES Jean-Jacques (dir.). *2000 ans d'Algérie.*, Tome I, Biarritz : Séguier, 1998, 217 p., Collection Carnets Séguier.
- GRANDGUILLAUME Gilbert. « Comment a-t-on pu en arriver là ? » in *Esprit* [en ligne], « Avec l'Algérie », n°1, janvier 1995, http://grandguillaume.free.fr/ar_fr/c_arriver.html.
- HACHIMI ALAOUI Myriam.
 -« “Exilés“ ou “immigrés“ ? Regards croisés sur les Algériens en France et au Québec », in *Confluences Méditerranée*, 2001|4, n°39, pp.107-117.
 -« Rupture et incertitude, deux invariants des trajectoires d'exil », in *Eurorient*, n°29, 2009, pp.7-22.
- HÄHNEL-MESNARD Carola, LIENARD-YETERIAN Marie, MARINAS Cristina (dir.), *Culture et mémoires : représentations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels, les arts du visuel, la littérature et le théâtre*, Palaiseau : Les Éditions de l'École Polytechnique, Juin 2008, 520 p.
- HALBWACHS Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris : Albin Michel, 1994, 367 p., [1ère édition : 1925, Librairie Alcan]
- HAMIDI-KIM Bérénice. « Théâtre identitaire ou théâtre universaliste. Quelle critique de la “situation postcoloniale“ dans le théâtre documentaire d'aujourd'hui ? », in *Mouvements*, 2011|1, n°65, pp.91-105.
- LAGRIOU Pieter, « De l'actualité du temps présent », in *Bulletin de l'IHTP* [en ligne], n°75, juin 2000, <http://www.ithp.cnrs.fr/spip.php?Farticle470.html>
- LAVABRE Marie-Claire. « Peut-on agir sur la mémoire? », in *Cahiers Français*, Juillet-août 2001, n°303, pp.8-13
- LE BOUCHER Dominique. « L'univers d'Alloula : témoignage de Lakhdar Moktari, comédien », in *Algérie Littérature Action*, n°14 [en ligne], <http://marsa-algerielitterature.info/theatre/56-lunivers-dalloula-temoignage-de-lakhdar-moktari-comedien.html>.
- LOSCO-LENA Mireille. « Un théâtre de l'irréelle réalité : quelques écritures dramatiques contemporaines algériennes », in *Synergies Algérie*, n° 10 , 2010, pp.75-86.
- MARTINIELLO Marco, PUIG Nicolas et SUZANNE Gilles. « Éditorial Créations en migrations. Parcours, déplacements, racinements », in *Revue européenne des migrations internationales*, vol. 25 - n°2 | 2009, pp.7-11.

MOUSSAOUI Abderahmane. « La guerre rejouée », in *La pensée de midi*, 2000/3, n° 3, pp.28-37.

NORA Pierre (dir.).

-« Pierre Nora et le métier d'historien », propos recueillis par J.Buob et A.Frachon, in *Le Monde II*, 18 février 2006

-*Les lieux de mémoire. I. La République*, Paris : Gallimard, 1984, 674 p.

PEQUIGNOT Bruno (dir.). *Maurice Halbwachs : le temps, la mémoire, l'émotion*, Paris: L'Harmattan, 2007, 211 p., Collection « Logiques sociales »

PESCHANSKI Denis, POLLAK Michel, ROUSSO Henry (dir.), *Histoire politique et sciences sociales*, Bruxelles : Éditions Complexe, 1991

PERVILLÉ Guy.

-« À propos de mon article “ Histoire immédiate, histoire du temps présent, ou histoire contemporaine : le cas de la guerre d'Algérie “ : une mise à jour sans repentance » [en ligne], paru dans les *Cahiers d'histoire immédiate*, n°37/38, 2010, http://guy.perville.free.fr/spip/article.php3?id_article=258.

-« L'historiographie de la guerre d'Algérie en France, entre mémoire et histoire », in *Historiens et géographes*, n°338, octobre 2004, pp.225-235

- « Mémoire et histoire de la guerre d'Algérie, de part et d'autre de la Méditerranée », in *Confluences*, Automne 1996, pp.163-174

- « Histoire immédiate, histoire du temps présent, ou histoire contemporaine : le cas de la guerre d'Algérie [en ligne], paru dans les *Cahiers d'histoire immédiate*, n°3, printemps 1993, http://guy.perville.free.fr/spip/article.php3?id_article=88.

RICOEUR Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris : Éditions du Seuil, 2000, 675 p.

RUF Werner. « Mémoire et justice : continuités de l'antagonisme entre État et peuple en Algérie », [en ligne], colloque *Pour une histoire critique et citoyenne. Le cas de l'histoire franco-algérienne*, 20-22 juin 2006, Lyon, ENS LSH, 2007, http://ens-web3.ens-lsh.fr/colloques/france-algerie/communication.php3?id_article=269

SAVARESE Eric (dir.). *L'Algérie dépassionnée. Au-delà du tumulte des mémoires*, Paris : Éditions Syllepse, 2008, 214 p., Collection « Histoire : enjeux et débats »

STORA Benjamin.

- *Histoire de la guerre d'Algérie (1954-1962)*, Paris : La Découverte, 1993, 123 p., Collection « Repères »

- *Histoire de l'Algérie depuis l'indépendance*, Paris : La Découverte, 1994, 122 p., Collection « Repères »
- *La gangrène et l'oubli. La mémoire de la guerre d'Algérie*, Paris : la Découverte/Poche, 1998, 376 p., [1ère édition : 1991]
- « Repères sur l'historiographie algérienne de la guerre » [en ligne], *Enseigner la guerre d'Algérie et le Maghreb contemporain*, actes de la DESCO Université d'été octobre 2001, http://dialogue.education.fr/D0033/algerie_actestora.pdf , 5p.
- « Les enjeux et les difficultés d'écriture de l'histoire immédiate au Maghreb » [en ligne], in *Bulletin de l'ITHP*, n°75, juin 2000, <http://www.ihp.cnrs.fr/spip.php%3Farticle474.html>
- « Guerre d'Algérie : 1999-2003, les accélérations de la mémoire », in *Hommes et migrations*, n°1244, Juillet-août 2003, pp.83-95
- SIMMEL Georges. *Sociologie. Étude sur les formes de socialisation*, Paris : P.U.F, 1999, 1^{ère} édition 1908, 756 p., Collection « Sociologies ».
- SUZANNE Gilles. « Musiques d'Algérie, mondes de l'art et cosmopolitisme », in *Revue européenne des migrations Internationales*, vol. 25 - n°2 | 2009, pp. 13-32.
- THENAULT Sylvie, « France-Algérie. Pour un traitement commun du passé de la guerre d'indépendance », in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2005|1, n°85, pp.119-128
- TODOROV Tzvetan. « La mémoire devant l'histoire », in *Terrain*, 1995, n°25, pp.101-112
- TRAVERSO Enzo. *L'histoire comme champ de bataille. Interpréter les violences du XX ème siècle*, Paris : La Découverte, 299 p.
- « Le journaliste Mustapha Benfodil, du quotidien El Watan, arrêté par la police, son épouse est toujours sans nouvelles » [en ligne], in *Dernières Nouvelles d'Algérie*, article paru le 9 janvier 2011, <http://www.dna-algerie.com/medias/le-journaliste-mustapha-benfodil-du-quotidien-el-watan-arrete-par-la-police-son-epouse-est-toujours-sans-nouvelles-2>.