

ARFIA OU LA MARCHÉ D'UN PEUPLE DANS MILLE HOURRAS POUR UNE GUEUSE DE MOHAMMED DIB

AMEL MAAFA, Université du 8 Mai 1945, Guelma, Algérie

« Plus concise que laconique, et je l'espère pas trop elliptique... ». Cette phrase virtuelle peut constituer une entrée pour donner à réfléchir sur la nature de la brachylogie et s'apparenter à une tentative de définition d'un concept qui renaît de ses cendres. Une nouvelle conception, une nouvelle manière de traiter une figure de style qui date de l'Antiquité, voit le jour et devient un objet à étudier. De ce fait, dans la perspective de définir cette nouvelle brachylogie, un certain nombre de questions nous interpellent.

Si l'on revient à l'étymologie du mot, nous constatons que le terme « brachylogie » pourrait contenir sa propre définition. En effet, ce terme est un mot grec composé de l'adjectif *brachus* et du substantif *logos*. *Logos* veut clairement dire « discours ». Toutefois, *brachus* pose un problème de traduction ; Patrick Voisin pose la question suivante : faut-il traduire *brachy-* par « court » ou par « bref » ? En effet, selon lui, le mot « *courteté » n'existant pas, contrairement au mot « brièveté », quand on parle de « brièveté » cela peut signifier « *courteté » ou « brièveté ». Voici la première distinction à faire : qu'est-ce que le « court » et qu'est-ce que le « bref » ? Est-ce la même réalité qui est dite ?

Le travail sur la brachylogie commence sur ce seuil. Un discours brachylogique est-il « court » ou « bref » ? Ou, plutôt, un discours qui est « court » peut-il être qualifié de brachylogique ? Ou faut-il qu'il soit « bref » ? Et, enfin, qu'est-ce donc alors qu'un discours « bref » ? Pour répondre à ces questions, allons plus loin vers les champs d'étude où l'on pourrait déceler de la brachylogie.

Dans notre communication, nous tenterons de voir le(s) territoire(s) qu'elle occupe en écriture théâtrale, plus précisément chez Mohammed Dib dans sa pièce *Mille hourras pour une gueuse*, une adaptation du roman *La danse du Roi*.

En partant du principe que la brachylogie est avant tout le bref, le concis, une manière de renforcer la vivacité d'un discours en l'écourtant, en le condensant, n'est-ce pas là une pratique très

récurrente dans le théâtre contemporain ? De Beckett à Genet, de Kateb Yacine à Abdelkader Alloula, le minimal, la maxime, le proverbe sont autant de procédés que l'on retrouve régulièrement.

Toutefois, ce ne sont pas ces pratiques qui nous interpellent dans le théâtre d'aujourd'hui, mais une autre forme du bref, en partant du postulat que le personnage central d'une pièce théâtrale pourrait être considéré comme une entité brève en soi, comme une forme brachylogique.

Mohammed Dib dans *Mille hourras pour une gueuse* focalise son histoire et son Histoire sur un personnage féminin, celui d'Arfia, afin de traduire un passé de gloire et un présent de désenchantement en les mêlant et en les fusionnant pour n'en faire qu'un seul corps, une seule idée. Toute l'histoire est là !

Arfia, ancienne maquisarde, se retrouve, une fois l'Indépendance acquise, marginalisée, mise au ban de la société, condamnée à raconter son passé mais aussi son présent. Une « Schérazade des bas-fonds », c'est ainsi que Dib la qualifie. D'ailleurs, tout au long de la pièce, l'auteur ne cesse d'interpeller l'Histoire et tente d'éclairer le présent dans un discours qui omet plus qu'il n'en dit. Le silence prend sens et les mots épars rendent le discours plus poignant, plus bouleversant. Dans une marche continue, à travers montagnes et ravins, au-delà des combats pour l'Indépendance et de la lutte pour la survie dans l'Algérie post-coloniale, Arfia peint une image sombre d'une Révolution trahie, d'un pays « en marche », qui peine à se retrouver. D'un acte à un autre, nous suivons les pas d'Arfia dans son errance aussi bien spatiale que discursive. Sa marche n'est-elle pas une marche funèbre de tout un peuple ? Ne constitue-telle pas quelque chose de sa mémoire ?

Mémoire d'une femme ou à la quête de la mémoire d'un peuple

Dans les textes de Mohammed Dib, notamment *Les mille hourras pour une gueuse*, la mémoire occupe une fonction non négligeable dans le déroulement de l'histoire racontée ; elle constitue même sa toile de fond. En effet, tout s'articule autour d'une mémoire qui constitue pour un personnage livré à son destin la référence qui lui dicte son comportement présent ou, plus encore, l'objectif à atteindre dans le cas où cette mémoire est effacée ou perdue.

Ainsi, dans l'œuvre de Mohammed Dib, la mémoire constitue à elle seule une source originelle. Le présent est toujours opposé à cette « montagne » à laquelle on revient sans cesse dans le discours narratif de *La danse du Roi* pour constituer et nourrir un espace discursif mémoriel.

Cette mémoire devient le berceau de la culture et de l'espace primordial qui a fait naître ces individus devenus solitaires parce qu'ils n'ont ni tenu à ses fils ni respecté ses normes et ses prescriptions. La mémoire devient donc une source originelle dans la mise en œuvre de réseaux discursifs et de la construction de l'univers dramaturgique. Le récit d'Arfia fonctionne alors comme un lieu d'articulation de cette mémoire constituée de temps et d'espace à la lisière du mythe et de l'Histoire. Dans cette pièce, on assiste à la mise à nu de l'hypocrisie qui domine le discours politique de l'époque ainsi qu'à la dénonciation de la Révolution longtemps mythifiée et sacralisée ; l'écriture y est délirante, saccagée.

Le fait qu'Arfia raconte en deux temps le passé et le présent n'est guère arbitraire. Il ne fait qu'accentuer cette rupture entre un passé constitué de fragments de guerre qu'on ne verra pas, et un présent vécu par les personnages, celui de la dérision, de la révolte et du désenchantement où l'héroïne dit ses nuits de marche avec Babanag. Le balancement entre passé et présent oblige le lecteur, avec des fragments de phrases, de mots éparpillés, à suivre le déplacement des personnages, pour ne pas se perdre. Ce mouvement fait avancer la pièce sans laisser le lecteur / spectateur, avec la progression de la quête jusqu'à devenir une course ininterrompue. Passé et présent se mêlent, s'entrecroisent pour ne faire qu'une seule entité où les morts prennent vie. Le présent dans cette pièce est dépréciateur d'un passé censé être glorieux pour les maquisards et les martyrs.

La mémoire d'Arfia devient source de l'histoire. D'une séquence à une autre de la pièce, le lecteur / spectateur se trouve confronté à un aller-retour entre les deux temps, ce qui conduit à la confusion. Il se sentira piégé dans un cercle répétitif où l'histoire / l'Histoire n'est pas achevée et où les nuits prennent place pour agacer, voire menacer le personnage de mort. Ce temps sombre et opaque le couvre sans lui dévoiler la lumière du jour, ni la progression de la quête. Il se trouve déjà dans un monde mystérieux où les chemins se croisent ; les journées se mêlent aux nuits et embrouillent les quêteurs. Ils se perdent dans cet univers et dans ce temps de chevauchement. Arfia,

l'ancienne combattante, la porteuse d'armes, devient une porteuse de mots et de mémoire. Cette héroïne de la Guerre de Libération fait face à un rejet de la part de ceux qui ont pris le pouvoir. Personne ne l'écoute, personne ne l'entend. Quant à Babanag, il est présenté comme un personnage marginalisé, une autre victime d'une société décadente qui ne reconnaît plus ses enfants.

Dans cette pièce, la marche devient une image obsédante, un thème récurrent. C'est en marchant qu'on découvre le monde obscur dit par une ancienne maquisarde, et c'est en marchant que l'on fait face à l'univers éclaté qu'est devenue l'Algérie après son Indépendance. En suivant les traces d'Arfia, le lecteur-spectateur suit l'Histoire de tout un pays. On y découvre deux facettes de cette femme, la jeune rebelle et la vieille désenchantée. *Mille hourras pour une gueuse* est une pièce qui porte le mouvement en elle : les personnages ont une expression linguistique et surtout corporelle. Elle s'ouvre sur un monologue où Arfia évoque la marche nocturne dans la montagne. Son discours engendre l'apparition de ses compagnons et leurs mouvements sur scène. Les morts reprennent vie dans le théâtre :

Arfia (haussant les épaules) : Après tout, pourquoi pas ? Pourquoi que je ne reprendrais pas toutes les choses que j'ai déjà racontées ? Parce que, à force de les raconter, maintenant je sais comment elles se sont passées. Même, à force de les raconter, que je n'ai plus besoin de me les rappeler. Elles sont toutes ici (elle pose ses deux mains sur sa poitrine) et comme à la minute où elles se sont passées. C'était au temps où les hommes tombaient comme des mûres au mois d'août. Toujours ce temps-là. On aurait dit que la terre voulait reprendre son bien. Et ça nous paraissait juste. Parce que la liberté, c'était alors notre fête.

On marchait, et la nuit – on ne marchait que la nuit forcément –, la nuit était fermée devant nous, derrière, de tous les côtés. Une muraille, oui, une muraille. De pierre, de glace. On s'attendait à chaque pas qu'elle nous pête au nez. Et c'était plutôt quelque chose qui mordait. Pis : ça avait des griffes. Là-dedans, oui, vous étiez réduit à rien ; ni pieds, ni mains, ni côtes, ni jambes. Vous perdiez tout sauf le ventre. Ça vous déshabillait de la chair et vous laissait le bois mort des os, sauf le ventre. On marchait,

cette nuit encore, et voilà qu'il se met à beugler ! Une fois de plus, lui, Slim, qui recommence !

Slim (hurlant toujours dans le noir) : Laisse-moi ici ! Laisse-moi ici et fous-moi la paix ! Foutez-moi tous la paix !

Arfia : C'est encore toi, Slim, qui fais ce grabuge ?

Slim (hurlant toujours dans le noir) : Laisse-moi ici, je te dis !

(Slim entre dans la lumière) (p.11)

Sur la scène, nous voyons les personnages se mouvoir, se heurter, se confondre. Leur présence physique et leurs mouvements donnent vie à leurs discours. L'utilisation du présent de l'indicatif actualise les actions des ressuscités, les événements sont authentiques. Le jeu devient alors crédible. Mais le jeu des personnages et leurs mouvements mènent à un point vide : Wassem, attendant devant une porte tout au long de l'histoire, découvre à la fin que cette porte donne sur des ordures ; et Arfia, qu'on a connue toujours en marche, finit par être enfermée. Toutefois, entre l'entrée en scène d'Arfia et son emprisonnement, l'héroïne distribue les rôles, provoque les autres personnages pour les faire parler. Dès le début, elle tente de mettre en surface, en usant d'un monologue, les souvenirs de ses amis. Le moment du récit n'est en aucun cas précis, l'auteur ne donne pas non plus une date qui précise l'histoire où se sont déroulés les événements racontés.

La lumière comme espace brachylogique

Pour Anne Ubersfeld, « l'espace théâtral devient le lieu de cette figure de rhétorique essentiellement théâtrale qui s'appelle l'oxymore » (Ubersfeld, 1996 : 104). Cette figure de style est souvent employée en littérature pour rapprocher deux termes de sens éloignés, dans une formule en apparence contradictoire, comme « une obscure clarté ». L'oxymore, permettant de décrire une situation ou un personnage de manière inattendue, suscite la surprise.

Au théâtre, c'est la « présence en un lieu de catégories opposées », pour reprendre Ubersfeld. L'espace théâtral apparaît comme « le lieu de dépassement des contradictions, dépassement imaginaire ou synthèse dialectique selon les cas ; cette levée des

contraintes fait de l'espace théâtral l'espace par excellence de la liberté. C'est là le travail général du théâtre qui réside dans ce même franchissement, qui est présence et absence, passé et présent. » (Ubersfeld, 1996 : 104)

Or, Mohammed Dib use de cet espace-là et lui greffe une signification autre, celle d'un lieu de rencontre de l'Histoire d'un pays en émergence. Tout fusionne pour accentuer le poids du malaise et du désenchantement. L'absence se fait présence et la présence se fait absence. L'espace est ainsi fragmenté en une multiplicité de « petites zones signifiantes » (Ubersfeld, 1996 : 102).

Dans *Mille hourras pour une gueuse*, l'éclairage joue un rôle très important dans la mise en évidence de cet aspect de l'espace ainsi que dans le déroulement dramaturgique et dans l'évolution des personnages. Non seulement il permet de dévoiler ce qu'il y a à voir sur scène, d'orienter le regard, mais aussi de créer un système de sens complexe qui, à lui seul, provoque des émotions diverses. D'ailleurs, tout au long des didascalies, Dib insiste sur la lumière, non comme aspect décoratif mais comme créateur de sens. La lumière est une ; on ne jongle pas avec toute une gamme de paramètres, ni entre les couleurs. L'orientation de l'auteur est faite surtout entre la lumière et la pénombre, la présence ou l'absence, la vie ou la mort. Cela constitue de « véritables silences lumineux qui ponctuent le spectacle ». En jouant avec la lumière, Dib ne précise pas s'il fait jour ou nuit. Le contraste entre lumière et noir sert plus à attirer l'attention sur les personnages. Ceux-ci semblent vivre en dehors du temps. Ils entrent et sortent de la lumière. Ils n'ont droit à la parole que s'ils sont exposés à l'éclairage ; sinon ils sont condamnés au silence. Leurs histoires dépendent du cercle lumineux qui fonctionne en tant qu'espace de parole, un espace qui porte en lui toute la charge émotionnelle, tout le poids de l'histoire / l'Histoire :

Lumière.

L'éclairage se concentre peu à peu sur Arfia.

Tout redevient noir autour d'elle.

On ne voit plus qu'elle.

Arfia respire profondément, commence à parler en aparté puis, progressivement, s'adresse au public. (p. 11)

[...] Dans la pénombre, arrivent lentement Bassel, puis Nemiche. Mais seul Bassel entre dans la lumière. (p.12)

Ces jeux de lumière, chez Dib, comme chez beaucoup d'autres dramaturges et metteurs en scène, ont le pouvoir d'isoler les personnages ou de les lier. Ainsi, nous verrons surgir de la pénombre, tour à tour, une Arfia confrontée à ses propres souvenirs et/ou ses camarades du maquis, relatant leur aventure dans la montagne en pleine lutte armée, et une Arfia luttant contre l'oubli, victime d'un processus de marginalisation installé depuis l'Indépendance. Tout au long de la pièce, le lecteur / spectateur subit le texte, les répliques des différents protagonistes d'avant et d'après la guerre. Ils souffrent ; leur marche pour la quête de la fin de leur douleur n'aboutit pas. Même l'attente ne sert plus à rien ; les personnages ont l'impression de perdre de leur force. La montagne » pèse sur eux, les étouffe, ils ont l'impression qu'ils n'arriveraient jamais à destination. Slim répète sans cesse : « Putain de montagne ! Putain de montagne ! [...] », tout au long de la marche ; « arriver » pour lui devient impossible.

Les scènes se poursuivent donc, découpées selon l'entrée et la sortie des personnages du cercle lumineux. Le rythme s'accélère avec les dialogues serrés. Par ailleurs, toute action implique un début, un milieu et une fin. Les actions se bousculent pendant ces nuits. Sous la lumière nous faisons connaissance de Bassel, de Nemiche et de Slim, morts dans la montagne. Avant qu'ils n'apparaissent, nous entendons d'abord leur voix. Leurs propos sont elliptiques, fragmentés mais ô combien porteurs de sens :

Une voix prise (dans le noir) : Arrêtons-nous un moment
!

Slim (dans le noir) : Arrêtez, j'en peux plus ! [...]

Slim (hurlant dans le noir) : Je serai un cadavre gelé
avant qu'il se lève ! (p.20)

Avec cette citation, on arrive au bout. « On n'en peut plus », on est perdus. Le noir nous enveloppe, il est en nous. Nous sombrons dans l'histoire faite de bribes de mémoire, entrecoupées et qui ne connaissent guère une chronologie continue ; elle n'existe encore qu'à travers le bric-à-brac qui encombre l'espace scénique.

Histoire et histoire

Même si les connotations historiques sont moindres, nous pouvons situer tels événements dans un temps particulier. Dans le discours d'Arfia par exemple, nous décelons une date qui serait celle où s'est déroulée l'histoire : « C'était au temps où les hommes tombaient comme des mûres au mois d'août. Toujours ce temps-là. » (p.11) D'après ce détail, l'histoire s'est déroulée pendant la Guerre de Libération, et la marche pendant la nuit : « On marchait, et la nuit ; on ne marchait que la nuit. » (p.12) La nuit est représentée telle une force surnaturelle, responsable de chaque geste, de chaque action : « La nuit, elle nous rentre dans la peau, y a que la nuit en nous. » (p.12) Aussi les personnages ne supportent-ils plus la cruauté de cette nuit ; ils délirent, tout particulièrement Slim, qui commence à voir l'arrivée des corbeaux sur lui :

Slim entre dans la lumière.

Slim : Puisqu'il faut marcher, encore marcher, voilà !

Qu'est ce qu'il te faut de plus ?

Arfia : On est en plein pétrin, Slim. Y en aura qu'un qui sauverait sa peau, ce serait toujours ça de gagné.

Slim : La douleur. Elle recommence !

Arfia : Voilà que le jour se lève.

Slim (hurlant) : Des corbeaux ! Des corbeaux ! Des corbeaux !

Arfia : Andouille ! C'est le jour en train de se lever qui t'en fait voir de ces choses ! (pp.56-58)

Le passage d'un temps de guerre à celui de l'Indépendance entraîne l'émergence d'autres indices historiques pour situer le temps où se déroule l'histoire. Lors de son errance, Arfia fait la connaissance de Wassem, un personnage voué à l'attente devant un portail qui ne s'ouvre pas, celui de M. Chadly, nom qui peut rappeler celui de l'ancien président algérien : Chadly Benjedid. Manquant l'entrée, il se met par terre à attendre l'ouverture d'une porte le conduisant à la demeure de son « ami intime » :

Wassem (se réveillant en sursaut): Qui va là ! Qu'est-ce que c'est ? Vient-on enfin m'ouvrir ?

Arfia : Doucement, l'ami ! T'ouvrir quoi ? (...)

Wassem : La porte ! Je vais enfin pouvoir... (il prend appui sur un coude.) Que fais-tu ici et qui es-tu, vieille ?

Arfia (se redressant) : Puisses-tu vivre aussi vieux que moi : je ne te souhaite pas plus. Et toi, qui es-tu ?

Wassem : Wassem ! Wassem, l'invité de M. Chadly, dont voici la demeure ! Que dis-je : l'ami intime, le familier, le confident de M. Chadly... malheureusement arrivé trop tard. La porte est verrouillée depuis longtemps. Trop tard : est-ce bête ? (p.82)

J'en ai des remords... Demain matin, dès qu'il sera levé je lui présenterai mes hommages. (p.83)

Le temps du jeu va du coucher du soleil jusqu'au lever du jour, lors de l'ouverture du portail sur des déchets. Toutefois, les personnages n'arrivent plus à se situer dans une durée temporelle continue ; cela implique une perception troublée de la réalité. L'ordre du temps est brouillé, allant d'avant en arrière, dans des instants brefs ; il permet ainsi de situer les événements dans un ordre qui se replie en une recrudescence. Ceci accentue l'enfermement des personnages dans un cercle vicieux. La déconstruction des repères temporels dissout les événements dans une uniformité où plus rien n'a de sens. Elle amplifie le sentiment de l'absurde.

Ce rejet de références précises s'explique sans doute par une certaine méfiance à l'égard des systèmes. Il s'y ajoute une sorte de dédain pour l'enchaînement cohérent des faits, pour reprendre Michel Pruner (2003 : 104). *Mille hourras pour une gueuse* semble nier tous les supports habituels permettant de situer le déroulement de l'action dans le temps. Sa temporalité n'obéit qu'à la logique des souvenirs d'Arfia, qui s'entremêlent, se confondent aux moments de la représentation. Ainsi les séquences sont-elles agencées sans chronologie repérable.

Le thème du retour est fortement marqué dans la pièce, plus que dans le roman, puisque les personnages morts dans la montagne reviennent sur scène avant et après le nouveau spectacle. Arfia est arrêtée juste après le spectacle pour avoir tué Babanag. Elle sera pourchassée par tout le monde : « On ne peut être tranquille nulle part » cria un homme à la fin de la pièce ; sera-t-elle relâchée comme dans le roman *La danse du roi* ? L'auteur n'y fait aucune allusion. Le temps de la représentation s'achève avec l'arrestation d'Arfia.

Ainsi dirons-nous que la pièce a su s'inscrire dans une écriture brachylogique dans le sens où des fragments d'histoires, des phrases souvent inachevées, des situations peu accomplies arrivent à dépeindre l'Histoire d'un pays et d'un peuple. Elle a pu aussi traduire toute une mouvance contestataire qui s'est développée dans les années 70-80 afin de soulever la question du « leurre » historique et social ainsi que pour démythifier une révolution longtemps glorifiée, une révolution ingrate à ses propres enfants. À travers *Mille hourras pour une gueuse*, l'auteur donne à l'Histoire une autre dimension, celle de lieu dépréciateur d'un présent de désenchantement, voire de violence.

Amel MAAFA, Université du 8 Mai 1945, Guelma, Algérie

BIBLIOGRAPHIE / WEBOGRAPHIE

DIB, Mohammed, *La danse du roi*, Paris, Seuil, 1968.

DIB, Mohammed, *Mille hourras pour une gueuse*, Paris, Seuil, 1980.

PRUNER, Michel, *Les théâtres de l'absurde*, Paris, Nathan, 2003.

UBERSFELD, Anne, *Les termes clés du théâtre*, Paris, Seuil, 1996.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*, Paris, Belin, 1996.

VOISIN, Patrick, *Réinventer la brachylogie entre dialectique et rhétorique*, Paris, Garnier (à paraître)

Théâtre en action, <http://www.theatreenaction.com/enversdudecor/eclairage.html>
(consulté le 04/03/2016 à 7:00)