

# Fin d'une utopie ou miroir brisé dans *Les martyrs reviennent* cette semaine de Tahar Ouettar

Chahrazed Bakhouché



---

**Vol. 1, no. 1, 2026**

DOI: <https://doi.org/10.33011/rita.v1i1.4161>

ISSN: 3068-4102 (online)

---

**Éditeur:**

Atelier de recherche des inventions théâtrales en Afrique francophone (ARIT-AF)

**Date de publication: juin 2026**

---

**Copyright and Permissions / Droits d'auteur et autorisations:**

*Copyright for articles published in the Revue des Inventions Théâtrales Africaines (RITA) is retained by their authors under a Creative Commons Attribution 4.0 International License. Users are allowed to copy, distribute, and transmit the work in any medium or format provided the original authors and source are credited. To view a copy of this license, visit [creativecommons.org](http://creativecommons.org).*

*Les droits d'auteur des articles publiés dans la Revue des Inventions Théâtrales Africaines (RITA) sont détenus par leurs auteurs sous une licence Creative Commons Attribution 4.0 International. Les utilisateurs sont autorisés à copier, diffuser et transmettre l'œuvre sur tout support ou format, à condition que les auteurs originaux et la source soient mentionnés. Pour consulter une copie de cette licence, visitez le site [creativecommons.org](http://creativecommons.org).*

# Fin d'une utopie ou miroir brisé dans *Les martyrs reviennent cette semaine* de Tahar Ouettar

Chahrazed Bakhouche

Université Larbi Ben M'hidi de Oum El Bouaghi

chahrazed82@yahoo.fr

---

## Résumé

L'article s'intéresse à l'adaptation théâtrale de la nouvelle « Les martyrs reviennent cette semaine » de Tahar Ouettar, qui revisite la mémoire des martyrs de la guerre de libération et interroge son usage politique après l'indépendance. À travers la figure d'Ammi El Abed, père d'un combattant disparu, l'œuvre met en lumière la tension entre mémoire populaire et mémoire officielle, révélant une fracture entre le peuple et les élites. La parole de personnages comme Khadîdja illustre cette quête de vérité face aux discours figés du pouvoir. L'invention théâtrale réside dans la transposition scénique qui transforme la matière romanesque en un espace dramatique de confrontation et de questionnement collectif. Cette recherche met en évidence le rôle du théâtre comme outil de transmission, de critique et de réappropriation de la mémoire historique.

Mots-clés : création théâtrale ; résistance ; mémoire collective ; conscience nationale ; martyrs

---

## Abstract

This article examines the stage adaptation of Tahar Ouettar's short story "Les martyrs reviennent cette semaine" (The Martyrs Are Returning This Week), which revisits the memory of the martyrs of the War of Liberation and questions its political use after independence. Through the character of Ammi El Abed, the father of a missing fighter, the work highlights the tension between popular memory and official memory, revealing a rift between the people and the elites. The voices of characters like Khadîdja illustrate this quest for truth in the face of the rigid discourses of power. The theatrical innovation lies in the stage adaptation, which transforms the fictional material into a dramatic space for confrontation and collective questioning. This research highlights the role of theater as a tool for transmitting, critiquing, and reclaiming historical memory.

Keywords: theatrical creation; resistance; collective memory; national consciousness; martyrs

---

## Introduction

Surgie sur scène en 1987, la pièce *Les martyrs reviennent cette semaine* de Tahar Ouettar est la mue scénique de sa nouvelle éponyme, paru quatorze ans plus tôt, en 1973. Mohamed Benguettaf en cisèle le texte, tandis que Ziani Cherif Ayad en orchestre la mise en scène. Auréolée du Tanit d'or au Festival international de Carthage la même année, cette œuvre n'a, paradoxalement, été jouée en Algérie qu'avec une extrême rareté. Cette discrétion forcée sur les scènes nationales souligne l'explosivité de son propos : l'histoire

douloureuse et non résolue des martyrs et des résistants, une thématique demeurée vibrante et sensible dans l'atmosphère politique algérienne des années 1980. La pièce met ainsi en lumière la tension vive entre mémoire collective et censure implicite, révélant comment certains pans de l'histoire pouvaient être jugés trop brûlants pour une diffusion publique.

L'enjeu excède la simple transposition. Benguettaf s'empare de l'œuvre originelle pour la remodeler en profondeur, altérant sa structure narrative et, surtout, bouleversant le destin du héros, Mustapha. Ce glissement transforme le récit personnel en une ample méditation sur la mémoire collective et les désenchantements de l'Algérie postindépendance. L'impact est démultiplié par un dispositif dramaturgique singulier. L'œuvre tisse, en un seul acte, le tragique et le comique, notamment par le recours au burlesque qui, au-delà de l'hilarité, sert d'outil critique incisif.

Son originalité puise également sa force dans l'intégration de l'oralité algérienne à travers la *halqa*. Benguettaf confère à cette forme performative traditionnelle – fondée sur la circularité, la parole vive et l'échange avec le public – le statut de ressort dramatique majeur, la faisant résonner avec des formes scéniques contemporaines. *Les martyrs reviennent cette semaine* se déploie ainsi au croisement de la mémoire populaire et des préoccupations contemporaines. Dans ce tourbillon, le rôle central de Khadîdja s'impose. Seule voix féminine, elle porte le récit intime des désillusions, offrant un contrepoint essentiel aux grandes épopées masculines.

Dès lors, une question liminaire oriente notre analyse : comment Benguettaf, par cette réécriture audacieuse et sa mise en scène, parvient-il à interroger la mémoire des martyrs et à formuler une critique implicite du pouvoir en place ? Pour éclairer cette démarche, nous examinerons la portée subversive du dispositif burlesque et de l'adaptation, la mise en tension de l'héritage oral (*halqa*) et de la modernité dramatique, pour enfin étudier le rôle crucial de la voix féminine dans l'exposition des fragilités d'une mémoire nationale souvent instrumentalisée.

### **Un cri contre le silence, un cri de femme**

L'originalité et la puissance de l'œuvre résident en grande partie dans le choix linguistique et performatif : la pièce est écrite en arabe dialectal (le darja), ce qui ancre immédiatement le drame dans la réalité populaire et quotidienne (bien que les textes ciblés aient été traduits en français pour l'analyse). Cette immersion est renforcée par l'intégration de l'oralité algérienne sous diverses formes. Le texte est parsemé de chants, de poèmes récités et de proverbes qui sont puisés dans la culture populaire, offrant une mixité générique qui permet un passage homogène du chant au discours. Ce socle oral culmine dans l'utilisation de la *halqa* (le cercle des conteurs traditionnels), transposée sur scène pour devenir un véritable dispositif dramaturgique. Loin d'être un simple artifice folklorique, la *halqa*, fondée sur la circularité et la parole vive, impose un ton de spontanéité et de débat populaire. C'est elle qui autorise et justifie le comique que l'on décèle dans certains passages de la pièce, pris sous l'angle de l'humour noir et d'une parodie sociale de l'instant. Ce mélange entre le tragique du sujet et la dérision populaire héritée de la *halqa* constitue l'outil le plus incisif de la critique.

Un témoignage attribué à Ouettaf éclaire l'origine du projet : au détour d'une conversation, l'écrivain avait demandé ce qu'il adviendrait si les martyrs revenaient dans l'Algérie indépendante. La réponse fut brutale : ils seraient sans doute emprisonnés, tant leurs idéaux heurteraient les réalités du pouvoir. Dans *Les martyrs reviennent cette semaine*, la trahison se révèle à travers le destin de Mustapha, mort en martyr pour ses convictions. Ce qu'il a sacrifié – sa fidélité à la liberté et à la justice – est trahi par ceux qui détournent son engagement au service de leurs propres intérêts ou des exigences du

pouvoir. Ses idéaux se heurtent alors à la réalité politique : compromis, manipulations et répression. Cette trahison, à la fois personnelle et symbolique, est au cœur de la pièce et souligne la tension entre mémoire des martyrs et manipulation des vivants, donnant à l'œuvre toute sa puissance dramatique. La nouvelle d'Ouettar, que Benguettaf adapta en recentrant la question sur une dimension plus intime : non plus imaginer l'effet du retour des martyrs sur le peuple, mais sur leurs compagnons de lutte et leurs familles. La pièce, inscrite dans le contexte des années 1980 – un quart de siècle après l'indépendance – s'attache à cette tension vive. La mémoire des martyrs demeure alors un enjeu politique majeur, constamment relu et instrumentalisé. Comme l'a souligné la critique, « c'est le drame historique qui a joué un rôle transitoire dans le théâtre algérien. Des structures empruntées ont été remplies d'un contenu national sur le plan politique et philosophique » (Jouanny, Nikiforova et Projoghina 1997, 17).

Le retour des martyrs – qu'il soit imaginé, rêvé ou halluciné par Ammi El Abed – soulève des interrogations profondes sur la place qu'occupent ces figures dans la société algérienne contemporaine. Depuis l'indépendance, les martyrs constituent un pilier de la légitimité politique : leur mémoire est célébrée, mobilisée, parfois exploitée par l'État, tandis que les familles de martyrs occupent une position à la fois respectée et symboliquement chargée. Ils incarnent un idéal national, mais leur héritage reste souvent figé, sacralisé, empêchant toute remise en question ou relecture critique.

C'est précisément ce « duel » – entre la mémoire officielle et ce que pourraient dire ou réclamer les martyrs s'ils revenaient – que la scène ose mettre en lumière, alors qu'il demeure soigneusement évité dans la réalité politique. Sur scène, cette tension se déploie progressivement : les acteurs, en complicité avec la mise en scène, préparent le public à l'affrontement latent entre l'histoire vécue et sa version institutionnelle. Une question surgit alors, adressée au *goual* (le conteur), dans un geste presque enfantin : « Vas-tu nous raconter les histoires de Ali, Khaled... ? » (Benguettaf 1987, 7 :23).<sup>1</sup> Et le conteur répond avec des mots simples mais chargés de sens :

C'était, en vérité, une histoire étrange.  
 Un présent que l'on offrirait à ces gens...  
 Des hommes qui se sont sacrifiés, puis effacés,  
 Des êtres morts et comme ressuscités,  
 Des voix qui ont eu le courage de demander : pourquoi ?  
 Quelle valeur peut avoir un soleil  
 S'il ne nous réchauffe plus de sa lumière ?  
 Quelle valeur a un ventre  
 qui ne fait naître que des esclaves ?  
 Quelle valeur possède une patrie enchaînée ? (16 :04)

Du général au personnel, du visible au tu, cette ouverture semble naturelle. Le public est ainsi préparé : il ne s'agit pas simplement d'un hommage, mais d'un cri. D'un manque. D'une fracture. L'invention théâtrale tient dans ce renversement brutal. L'hommage bascule en révolte :

Un cadeau que nous offrons à ces personnes, à tous ceux dont nous  
 connaissons le nom, ainsi qu'à ceux dont nous ignorons le nom. À  
 ceux qui ont élevé le nom de ce pays dans lequel nous vivons  
 aujourd'hui, où nous nous enivrons... *éclats de rire*... que nous

<sup>1</sup> Toutes les citations sont traduites par l'auteurice et sont tirées de la captation disponible en ligne référencée dans la bibliographie.

exploitons, où nous trônons... *éclats de rire...* et où nous perdons la mémoire. (17 :44)

Un message est adressé à ces inconnus de l'histoire : non, on ne les a pas oubliés. Pourtant, un autre écho s'élève, plus dur, plus amer – contre ce qu'est devenu le pays, et surtout contre ceux qui ont profité de leur sacrifice.

Le seul décor, figé derrière les acteurs, est un monument. Le Makam Elcharif – écho évident au Makam Elchahid d'Alger – surgit comme l'unique récompense offerte aux martyrs. Ce monument, aux teintes jaunies, reposant sur trois piliers, semble usé par le temps. Il devient une métaphore saisissante : celle de l'exploitation d'une mémoire, ou pire, de son effacement.

Les acteurs montent, descendent, foulent ce sol chargé de symboles, comme pour rappeler l'usure de l'idéal. Ce choix scénographique suffit-il, à lui seul, à mettre en évidence le glissement opéré, celui d'une guerre détournée de son sens premier, comparable à un fleuve qui s'éloigne de sa source (Mimouni 1982) ?

Les acteurs montrent comment une mémoire vivante peut se figer en monument officiel. La représentation n'est donc pas seulement mémorielle : elle exprime une volonté de rupture, une lutte contre l'oubli, en réinterrogeant le rapport entre passé et présent. Comme le rappelle la formule consacrée : « Le théâtre, miroir de la société, reflète la réalité socioculturelle, économique et politique de celle-ci, cela dans plusieurs styles et genres (dramatique, comique, burlesque...) » (Dahmane 2008, 27).

L'euphorie de la victoire et de l'indépendance s'efface vite devant le quotidien d'un peuple resté figé à la date de la libération. Un peuple confisqué par un seul parti politique à l'époque : le FLN (Front de Libération National). Cette stagnation est rendue visible par le décor : fixe, sombre, sans animation ni couleur. Un espace figé dans le noir, où n'apparaît que vaguement « Makam El Charif ». La référence au XV<sup>e</sup> siècle agit comme une métaphore d'un retour à l'ignorance, au fatalisme, comme si l'histoire s'était arrêtée, étouffée par ses propres symboles :

Au XV<sup>e</sup> siècle, l'ignorant retourna à ses origines.  
Le tailleur jugeait d'après l'étoffe du mensonge.  
Il affrontait le soleil avec des pierres noires,  
Craignant que sa lumière ne l'aveugle  
Et n'entraîne l'effondrement de son trône. (10 :32)

C'est l'état que décrivait Malek Bennabi en parlant de la société algérienne avant l'indépendance : « Où nous étions donc à la veille du 1<sup>er</sup> novembre 1954 ? Bien des générations algériennes sont nées dans le brouillard qui enveloppe les sociétés, que des circonstances tragiques mettent en marge de l'histoire » (Bennabi 2005, 7).

La première action donne le ton : Ammi El Abed reçoit une lettre anonyme l'informant que son fils Mustapha, mort pendant la guerre de libération, reviendra cette semaine. Bouleversé, il croise El Messai, son vieil ami, qui lui aussi a perdu son fils dans cette même guerre. Ammi El Abed lui pose alors une question troublante : « Et si jamais ton fils chahid revient, que vas-tu faire ? Quelle serait ta réaction ? » (25 :28). La réponse ne se fait pas attendre : « Quel bonheur ! Je serais très heureux ! », mais Ammi El Abed l'interpelle aussitôt : « Ah, El Messai, réfléchis bien » (26 :27). Le ton change brusquement. El Messai, visiblement troublé, réplique :

En réalité, un retour tardif comme celui-là pose des problèmes, de grands problèmes... des problèmes difficiles. Si cela avait eu lieu dans les deux premières années après l'indépendance, cela aurait été

possible. Mais maintenant, après toutes ces années, la question demande une véritable réflexion. Excuse-moi, El Abed, je vais aller jusqu'à la trésorerie. (26 :58)

Cette référence à la « trésorerie » renvoie en réalité à la pension mensuelle versée par l'État aux familles de martyrs. Ce versement confère un certain privilège à ceux qui en bénéficient : qu'ils soient enfants, épouse ou père de chahid, comme Si El Abed. Ce n'est plus le souvenir ou le sacrifice qui prime, mais l'argent, le confort et le statut social qui en découlent.

La deuxième action met en lumière une figure féminine : Khadîdja. Elle entre en scène, occupée à nettoyer le monument des martyrs. On la considère comme folle. Errante, elle traverse les cimetières, caressant les stèles gravées aux noms des frères d'armes tombés au combat. Mais Khadîdja n'est pas une simple silhouette désorientée. Elle incarne la voix étouffée, la mémoire blessée de la tribu : « Ils disent que je suis folle... Je ne suis pas folle. Je viens juste pour nettoyer les tombes des martyrs. Je n'aime pas la poussière » (42 :11). Face aux ombres de l'oubli, Khadîdja se dresse. Elle incarne la parole assourdie, la mémoire résistante. À travers elle, les voix des disparus cherchent encore à se faire entendre :

Je les ai ensevelis, j'ai versé mes larmes.  
Sur leurs tombes, je me suis inclinée.  
J'ai aimé cette terre jusqu'au sang...  
Mais où donc se sont-ils effacés ? (18 :54)

Ce personnage féminin révèle un profond malaise social. Khadîdja dérange. Conteuse rebelle, elle refuse le silence. Sa voix fissure les certitudes, bouleverse le confort des vivants :

– Ceux qui me croisent me disent : « Arrête, Khadîdja ! »  
– « Ils sont beaux, rayonnants, parfumés, Khadîdja. »  
– « Ils n'ont plus besoin des vivants ! »  
– [*Rire moqueur*] Peut-être... mais les vivants, eux, ont besoin des morts.  
Peut-être même que ce sont les morts qui tiennent les vivants debout !  
– « Tais-toi, Khadîdja... Tais-toi, Khadîdja... Tais-toi, Khadîdja... »  
(42 :09)

Elle ne se tait pas. Elle suit leurs traces, devient leur voix. Inlassablement, elle raconte, même lorsque l'indifférence l'entoure : « Ceux qui s'ennuient en m'écoutant ne m'écoutent pas vraiment » (43 :18), lance-t-elle. Son récit, à l'image de sa mémoire, est fragmenté, entrecoupé de chants et de poèmes. Il n'obéit à aucun ordre, aucun fil continu. Elle marche dans les pas d'Ammi El Abed, le père du martyr Mustapha, celui-là même qui lui a tendu le burnous de la survie.

La parole de Khadîdja chante la gloire et la perte. Elle est poésie à voix haute. Comme le souligne Kateb Yacine, le théâtre algérien s'ancre dans le vers et le chant pour faire vibrer la mémoire collective, pour raviver l'esprit de résistance :

La chanson ! Justement, le point commun, c'est que Brecht était aussi un poète engagé - un communiste - qui a compris que la chanson portait sa poésie. C'est ce qui la faisait passer. S'il s'était contenté d'écrire, il n'aurait pas eu le même impact. Il a chanté ses textes, et de

là au théâtre, il n'y a qu'un pas. C'est pourquoi notre théâtre, en grande partie, est un théâtre chanté. (Kateb 1986, 30-31)

Ces éclats de mémoire et de quête nous conduisent peu à peu vers des figures masculines. L'histoire ne fait que commencer. L'héroïne affronte l'inconscient collectif : des hommes masqués, pareils à des spectres, cherchent à effacer toute trace du passé. Le drame se glisse entre l'ombre et la lumière, entre l'oubli et le souvenir.

Des histoires d'hommes se croisent et s'entrelacent, révélant la frontière ténue entre les véritables héros et ceux dont le statut de martyr est sujet à caution. Au centre de ce dispositif dramatique, le cercle se forme pour dévoiler une image : celle de Cheikh El Abed, vêtu de blanc, turban noué, canne à la main, qui interroge sans relâche. Après des années de silence, une seule obsession le hante : confronter les anciens compagnons de lutte, désormais détenteurs du pouvoir, à la mémoire des martyrs. La problématique qui se dessine est la suivante : le retour symbolique des martyrs, tel qu'il est mis en scène, fonctionne-t-il comme un révélateur des contradictions entre le devoir de mémoire et l'instrumentalisation politique de leur sacrifice ?

### **Jeux de masques, jeux d'ombres**

Il n'y a plus de frères comme autrefois, seulement des silhouettes assombries, défigurées par la soif de pouvoir. Aux yeux de Cheikh El Abed, ces anciens compagnons ne sont plus reconnaissables. Isolé, il se tourne vers le public, brisant le quatrième mur à la manière de la halqa : comme dans le cercle des conteurs traditionnels, il s'adresse directement à l'assemblée, renouant avec son véritable ancrage populaire. On le taxe de folie, on l'accuse d'avoir perdu la raison. Pourtant, dans cet instant de rupture, il rompt le silence et interpelle l'audience, rappelant que chaque famille porte la mémoire d'un martyr et que ce dernier finira par revenir.

C'est dans ce climat tendu que l'annonce du retour des martyrs provoque un désordre inattendu dans l'action : les autorités, persuadées d'accueillir des hauts dignitaires, préparent fébrilement la cérémonie devant le monument aux martyrs. C'est alors qu'apparaissent les sept anciens combattants, figures centrales de cette scène : Si Amara, Si Sebti, Si Makhlof, Si Lmana, Si Ali, Kadour El Sachem et L'Houcine. Le moment marque un tournant dans la pièce : la confrontation entre Ammi El Abed et ceux qui furent les compagnons d'armes de Mustapha, mais qui occupent désormais les rangs du pouvoir. Ces sept hommes partagent deux caractéristiques essentielles :

- Le prestige d'anciens combattants (moudjahidin), célébrés par leur participation à la lutte de libération.

- Une forme commune de trahison, qui constitue un nœud dramaturgique majeur.

Cette trahison en recouvre en réalité deux. D'abord une trahison morale : ces hommes ont renié les idéaux pour lesquels Mustapha – et tant d'autres – sont morts, cédant aux privilèges, aux intérêts particuliers et aux compromis politiques. Ensuite, une trahison symbolique : ils instrumentalisent la mémoire des martyrs pour justifier leur pouvoir, tout en refusant la moindre remise en question. Lorsqu'ils affirment : « Nous, on a sacrifié notre vie pour le pays » (47 :35), ils présentent leur passé comme un capital sacré. Mais dans le même souffle, ils ordonnent à Ammi El Abed de rester à sa place : celle du père reconnaissant, tenu au silence. Ils lui rappellent que tout honneur reçu n'est dû, selon eux, qu'à la mort de Mustapha – manière de nier son droit à la vérité et de confisquer sa parole.

Au cœur de la pièce, cette scène fissure un mythe longtemps intouchable : celui des héros de la guerre d'indépendance, révélés non plus comme des figures sacrées, mais comme des hommes vulnérables, parfois corrompus ou paralysés par la peur. Leur

trahison – envers les martyrs, leurs compagnons et l'idéal révolutionnaire – devient l'un des fils directeurs de l'œuvre. Les confrontations entre les personnages dévoilent une part plus sombre encore : le sacrifice de Mustapha met à nu une vérité difficile à admettre. Derrière leurs lunettes noires, les ministres entretiennent l'illusion du dévouement au peuple alors qu'ils ne font que l'exploiter. Leur pouvoir repose sur une mémoire mutilée, soigneusement entretenue dans l'oubli. La question « qui tue qui ? », leitmotiv de la pièce, traverse les dialogues et expose les zones d'ombre d'un récit officiel qui se veut immuable.

Rien, dans les témoignages des anciens compagnons de Mustapha, n'apaise Ammi El Abed. Tous évoquent son courage, mais un doute ronge le père : pourquoi Mustapha est-il le seul à ne pas être revenu, alors que les autres ont affronté les mêmes dangers ? Cette interrogation fragilise leurs récits et laisse entrevoir une faute, tue ou dissimulée, que la pièce invite à sonder. Ce silence entame l'image idéalisée du chahid. Si la mort au combat demeure honorée par la collectivité, elle n'apaise en rien la douleur brute du père, faite d'absence et de questions sans réponse. Le vide – celui du corps disparu, de la vérité, du sens même du sacrifice – reste béant malgré les discours officiels.

Ammi El Abed n'attend ni embellissements ni glorification, mais une parole nue, fidèle à la réalité. L'entretien avec Khadîdja, ancienne combattante proche de Mustapha, marque alors un tournant. Elle abandonne les formules convenues répétées par les autorités et ose dire ce que les autres taisent : l'isolement de Mustapha, les tensions internes, les décisions injustes qui ont précipité sa mort. Par ses mots, elle dénude la version officielle qui glorifie les martyrs tout en occultant les rivalités et les trahisons au sein même de la lutte.

Khadîdja redonne ainsi à la mémoire sa force vive, refusant qu'elle soit réduite à un outil de légitimation politique. Le spectateur découvre une mémoire partagée, où chacun porte une part de Mustapha, tout en restant prisonnier d'une idéologie forgée après l'indépendance, qui sacralise la lutte en gommant ses ombres : conflits internes, injustices, éliminations silencieuses. C'est une idéologie qualifiée de négationniste parce qu'elle efface les responsabilités individuelles et collectives au profit d'un récit héroïsé et uniforme.

Les personnages évoluent aussi dans un système de pouvoir centralisé, celui du parti unique, qui pendant des décennies a monopolisé le récit de la Révolution et contrôlé l'usage public de la mémoire. Ce pouvoir, dominateur, impose sa lecture de l'histoire, réprime les voix dissidentes et emprunte la figure du martyr pour conforter son autorité.

La pièce vient bousculer cette représentation figée. Pendant longtemps, le martyr fut placé hors de tout doute. Ici, le procédé du dédoublement révèle les contradictions, les omissions et les silences forcés de l'histoire officielle. Une galerie de figures se met en place par un jeu de miroirs : le militant idéalisé d'un côté, le traître symbole d'un pouvoir corrompu de l'autre. C'est Khadîdja qui expose cette autre facette : l'égoïsme, la lâcheté, le faux héroïsme de certains anciens compagnons. Devant Cheikh El Abed, toute l'histoire de Mustapha se rejoue : sa mort, sa solitude, et surtout l'abandon de ceux qu'il considérait comme des frères.

La pièce ne dit pas explicitement que Mustapha a été assassiné par les siens, mais elle suggère une trahison morale : un renoncement aux idéaux communs, un geste de lâcheté au moment crucial. Ce non-dit, laissé volontairement en suspens, fait vaciller la version officielle de sa disparition.

Ce doute persistant ouvre la voie à une interrogation décisive, celle qui hante Ammi El Abed : « Que se passerait-il si les martyrs revenaient ? Serait-on prêt à les accueillir ? » (38 :03). Cette question, loin de susciter une réponse sérieuse, provoque d'abord des rires ironiques. L'hypothèse paraît absurde : comment imaginer le retour de ceux qui sont morts ? On met en doute sa raison, mais chacun sait qu'Ammi El Abed n'est pas un

homme ordinaire. Derrière cette réaction, les interlocuteurs feignent d'adhérer à l'idée, promettent des célébrations et des fêtes en cas de retour. Pourtant, leur parole reste suspendue, toujours marquée par une réserve : « Je fêterai leur retour, mais... » (38 :25). À mesure qu'il insiste, le ton change, la scène se tend, les faux-semblants vacillent : les visages s'éclairent d'un autre masque, plus sombre. La tension monte. Une complicité fragile surgit entre des rivaux de longue date, une entente soudaine entre les clans, annonciatrice du pire. C'est alors que Khadîdja prononce une phrase glaçante : « Il est étrange de voir des vivants exister grâce aux morts » (43 :06). Cette image forte dénonce l'exploitation de la mémoire des martyrs : certains vivants utilisent le sacrifice des morts non pour honorer leur engagement, mais pour asseoir leurs profits et consolider leur pouvoir. Le drame bascule : il n'est plus question des fils de la Révolution, mais des fils de la haine. Face à cette instrumentalisation cynique, Ammi El Abed établit une frontière nette entre deux « bords » : d'un côté, les morts, porteurs des idéaux originels de liberté et de justice ; de l'autre, les vivants, héritiers d'un pouvoir qui détourne ces mêmes idéaux à son avantage.

L'heure est grave ; une réflexion collective s'impose. Se tournant vers le public, Ammi El Abed interroge : « Pensez-vous comme moi... ou comme eux ? » (28 :56). Par cette question, il invite à considérer la responsabilité de chacun face à la mémoire des martyrs : faut-il la respecter et la préserver, ou la laisser être instrumentalisée par ceux qui cherchent à se maintenir au pouvoir ? Aucune réponse. Ou plutôt, une seule : les réponses se ressemblent toutes. Les masques tombent, puis changent. Les attitudes restent figées. À commencer par Amara : il détient les finances, il est riche, mais n'a jamais connu la guerre. Il ne l'a pas vécue, car il a passé ces années à étudier, loin des combats et du danger. Les conteurs soulignent cette contradiction flagrante : « Mais Amara est petit, il n'a rien vu. Amara est petit et ne connaît rien. Amara est seulement instruit. Amara veut aimer sa patrie, et il a raison d'avoir peur pour son argent » (34 :15). Puis vient Sebti, présent pour célébrer la mémoire des martyrs au monument El Charif. Ce jour-là, les compagnons de lutte étaient tous réunis pour commémorer l'événement. Si El Abed suit la scène avec le public et se remémore comment Khlifa – fils d'un harki (un traître) – est devenu aujourd'hui un homme de pouvoir, allant jusqu'à se moquer des moudjahidine. Pourtant, on ne manque pas de lui rappeler ses origines, celles de son père, et le prix qu'il a payé : le sacrifice de sa propre mère : « Khlifa fils de ... » (35 :19). Khlifa s'emporte, refuse d'écouter. Il clame : « Jamais ils ne reviendront... C'est bon, ils ne sont plus là » (36 :17). Il cherche à se débarrasser de Khadîdja, mais celle-ci, gardienne des tombes et de la mémoire, tient bon. Elle insiste pour faire entendre la vérité. Puis vient le tour de Si Lmanaa, un autre personnage singulier, qui ne cesse de proclamer : « On m'a torturé moi... » (49 :15). On lui pose alors une question simple, mais déstabilisante : « Et toi, Lmanaa, est-ce que tu es vivant ? » (54 :18) ; il répond : « Le jour n'est pas venu » (54 :20). Le dialogue devient plus virulent entre les combattants d'hier, il annonce déjà que les chemins ne sont plus les mêmes :

- Je me demandais : où serai-je demain ?
- Celui qui veut savoir où il sera demain n'a qu'à ne pas entrer dans l'armée.
- L'armée, ce n'est pas la tienne.
- L'armée, c'est pour ceux qui veulent mourir. (54 :33)

Quant aux autres : Si L'Houcine le syndicaliste, Kadour El Sachem, puis Ali, tous concluent par une phrase lourde de sens, qui résume l'amertume de la tragédie : « Là où le vivant veut, il fait tourner la tête du mort. » (1 :01 :39). Un proverbe algérien qui

traduit une soumission absolue, une incapacité à agir, comme si même les morts étaient contraints par la volonté des vivants.

### **Le labyrinthe de l'Histoire : martyrs et contrôle mémoriel**

On ne peut plus vivre comme au temps de la guerre. Aujourd'hui, l'existence semble plus ardue encore, alourdie par des lois strictes, des tensions sociales et un quotidien marqué par le désenchantement. Mohamed Dib formule cette idée avec une poignante lucidité dans *Mille hourras pour une gueuse* : « Babanag : C'est-y que la révolution était plus facile à faire, et vivre aujourd'hui plus difficile ? Arfia : Je ne sais plus. Tout se mélange » (Dib 2008, 47).

La remarque exprime le contraste entre l'élan collectif et la clarté morale de la lutte pour l'indépendance ainsi que la complexité de la vie quotidienne dans l'Algérie contemporaine, où les idéaux de la révolution se heurtent à des réalités politiques, sociales et économiques souvent décevantes pour la population.

Donner sa vie est un acte d'une portée sacrée. Car si la vie est précieuse pour tout être humain, la liberté d'un pays, elle, n'a pas de prix. Le martyr devient alors figuré du sacré : il a offert ce qu'il possédait de plus cher pour espérer le jaillissement d'une aube nouvelle.

À travers les souvenirs de Khadîdja, une seconde histoire émerge : celle des véritables martyrs, ceux qui l'ont protégée, traitée non comme une folle, mais comme une sœur de lutte. Le chemin, rude et sinueux, des montagnes aux frontières, n'était porté que par une seule conviction : la patrie est sacrée.

Aujourd'hui, un monument poussiéreux, oublié des vivants, ravive brièvement les mémoires. Il vient rappeler une vérité amère : la gloire personnelle de certains s'est bâtie sur le sacrifice des autres. Ils ont exploité l'image des martyrs tout en effaçant leur message.

Mais Khadîdja – mémoire vivante, souffle résistant de la femme dans une société oublieuse – n'a peur de rien. Elle se lève, fière, et défie l'oubli. Car la femme, toujours en première ligne, fut et demeure la cible des traditions pesantes et des épreuves sans fin : « La femme, a toujours été la première personne ciblée, subissant le poids des traditions, les vicissitudes. » (Dahmane 2008, 25). Cette situation met en lumière la complexité des rapports de pouvoir contemporains. Elle interroge en particulier ceux qui détiennent aujourd'hui les rênes de l'autorité et qui continuent à instrumentaliser la mémoire des martyrs. Kateb Yacine résume avec une remarquable acuité cette tension lorsqu'il affirme : « L'ancien répudie le nouveau et l'étouffe » (Kateb 1995, 205). En refusant d'accueillir les martyrs et de les réintégrer dans un système désormais opaque et verrouillé, les autorités les condamnent – comme tant d'autres citoyens – à errer dans un labyrinthe administratif sans issue.

Une scène en révèle toute l'absurdité : Si Lmanaa tourne en dérision Si El Abed, alors que celui-ci, encore habité d'un espoir presque naïf, croit que l'État finira par reconnaître leurs sacrifices, leur délivrer des papiers et leur permettre enfin de vivre dignement, à l'égal des autres. Si Lmanaa lui répond sèchement : « Les vivants n'ont pas échappé à ce sort, et vous voulez que les morts l'aient ? » (51 :17). Par cette réplique, il met en lumière la rigidité et l'absurdité du système administratif algérien : même les anciens combattants se heurtent à une bureaucratie qui leur refuse reconnaissance et protection. À tel point que les morts eux-mêmes – les martyrs, figures sacrées de la nation – n'auraient aucune chance d'obtenir la justice ou la régularisation qui devraient leur revenir de droit. Ni pleinement réintégrés dans la société, ni réellement honorés, ils demeurent exclus, comme pris dans un entre-deux où leur mémoire est invoquée, mais jamais véritablement respectée.

Cette scène met en lumière le décalage entre l'idéal révolutionnaire et les réalités institutionnelles : la mémoire des martyrs est instrumentalisée ou ignorée, et ceux qui ont donné leur vie ou consacré leur existence à la patrie se trouvent marginalisés, même après leur mort. Tels des otages d'une Histoire figée dans une victoire inachevée, leur existence dérange. La bureaucratie, en labyrinthe étouffant, anéantit toute velléité de renouveau ou de changement. L'exclusion devient systématique : quiconque n'appartient pas au cercle restreint du pouvoir est écarté. Pour ceux qui s'accrochent à leurs privilèges, il n'est plus question de partage : la présence d'un rival devient une menace insupportable : « Déjà comme ça on est nombreux » (59 :48). Il faut désormais un papier pour prouver sa proximité avec un martyr, afin de prétendre à un privilège. Si El Abed, comme tiré d'un long sommeil ou arraché à un silence pesant, se heurte soudain à une profonde désillusion. Seul, face à Khadîdja, il réalise l'amère vérité : le statut du martyr, que l'on dit sacré, n'est plus qu'un slogan vidé de sens. Ils ont libéré la terre, mais non les consciences.

L'idéologie du sacré et du religieux est abordée dans la pièce de manière à susciter une réflexion sur la domination d'un stéréotype devenu intouchable : celui d'un fatalisme transmis de génération en génération. Ce schéma figé pèse lourdement sur une société profondément attachée à la religion. Mohamed Benguettaf souligne ainsi l'instrumentalisation des consciences par une idéologie étatique qui cherche à orienter la pensée collective vers un dogmatisme religieux. Penser autrement devient presque subversif ; le malheur est perçu comme une soumission inévitable à un destin scellé. Dans la tradition islamique, le jihad pour Dieu est un acte sacré, récompensé par le paradis – une idée que la pièce convoque à plusieurs reprises. Dès que Si El Abed aborde la question du retour ou du sort des martyrs, ses interlocuteurs lui répondent systématiquement sur un ton moqueur, révélant le décalage entre le discours officiel et la réalité vécue : « Ils sont auprès de leur Seigneur, pourvus de subsistance » (48 :30), ou bien : « S'il était revenu comme les autres, on lui aurait donné une licence de bar ou un permis de conduire... Mais il n'est pas revenu. Dieu soit loué... il a eu son droit, et même davantage » (27 :45).

Le père - ici Si Elmessai, cité ultérieurement – semble satisfait du sort de son fils ou résigné à son propre statut ; il remercie Dieu pour ce qu'il a, sans aspirer à davantage. Mais ce geste traduit-il un attachement sincère ou une forme d'hypocrisie ? Peut-être n'est-ce qu'une soumission aveugle, ou une foi instrumentalisée à des fins idéologiques : recourir à la religion et à la mémoire des martyrs pour légitimer le pouvoir, apaiser les consciences et neutraliser toute contestation. Ainsi, la pièce met en lumière comment le sacrifice et la mémoire des martyrs peuvent être instrumentalisés : au lieu d'honorer réellement ceux qui ont donné leur vie pour la liberté, leur sort est présenté comme réglé ou compensé par le ciel, servant à conforter l'ordre établi plutôt qu'à interroger les injustices sociales et politiques. La question de la sincérité se mêle ici à celle de l'injustice et de la manipulation : le mal est ancien et profondément enraciné. Mais qui osera en mesurer l'étendue ?

Le spectateur est confronté à une tension dramatique intense, alors que le conflit fraternel prend une dimension tragique. À travers les échanges portant sur la mort, le sacrifice et la promesse du paradis, la pièce interroge : la foi exprime-t-elle encore une quête spirituelle authentique, ou n'est-elle qu'un prétexte dissimulant une lutte de pouvoir ?

Le dilemme intérieur de Si El Abed reste poignant : accepter la mort de son fils Mustapha, tombé pour Dieu et pour la patrie, ou poursuivre inlassablement la quête de vérité sur les circonstances exactes de sa mort et la trahison éventuelle de ses compagnons de lutte. On lui rappelle : « Le paradis est promis aux martyrs, ils sont dans un monde meilleur. » (1 :07 : 28). Cette tension souligne le conflit entre le réconfort

religieux et la nécessité de comprendre la réalité politique et humaine derrière le sacrifice de Mustapha, une vérité que la pièce cherche à exposer progressivement au spectateur. Mais à force de marteler ces phrases, certains finissent par le réprimander : « Tu vas finir par devenir mécréant ! Demande pardon à ton Seigneur ! » (51 :46), on cherche à le faire taire. Pourtant, il poursuit sa route. La sienne. Celle de son fils.

Les quelques versets coraniques, répétés à chaque occasion, finissent par sonner comme une injonction au silence, une invitation à la résignation. Ne plus poser de questions. Accepter. Et surtout, ne pas déranger l'ordre établi. Derrière ces mots, une volonté sourde : enfouir la douleur, couvrir la vérité d'un voile sacré. La religion se déploie à la fois comme un rempart protecteur et comme un outil utilisé pour consolider l'autorité politique. Elle oriente la population vers un régime strict, fermé au dialogue et profondément suspicieux à l'égard de toute contestation.

Est-ce la peur d'affronter la réalité qui motive cette posture, ou une volonté délibérée de réduire au silence ceux qui osent contester ? Dans ce contexte, deux voies se dessinent : celle de reconstruire une mémoire morcelée, marquée par la douleur et les pertes, ou celle de se laisser piéger dans des conflits sans fin, où seules les voix des plus puissants parviennent à se faire entendre.

### **Silence et tragédie : la voix absente du peuple**

Cette question cruciale est soulevée dans la pièce à la manière d'un jeu de miroirs, où les personnages, semblables et interchangeable, masquent leur identité sans jamais véritablement changer. Cette mise en scène traduit une volonté de faire entendre une voix absente : celle du peuple. Ce dernier est réduit à un seul personnage, Salah – dont le nom signifie « le bon » – mais qui, paradoxalement, se révèle faible, marginalisé, condamné à porter son fardeau tel Sisyphe dans le mythe antique (Camus 1942). Autrefois, l'on scandait : « Un seul héros, le peuple », mais cette formule semble aujourd'hui caduque. Si l'objectif est de construire une nation, comme l'esquissait le théâtre algérien aux accents communistes des années 70, promouvant l'idéal d'une solidarité collective, la réalité en scène dément cette aspiration. Salah, figure du peuple, est ignoré, rendu invisible par ceux qui gouvernent. Il obéit sans discuter, sans exister réellement dans le tissu social, privé même du sésame identitaire : la carte de moudjahid. N'appartenant à aucun clan, il affirme : « Je suis avec tout le monde » (52 :44), une phrase à double tranchant qui traduit autant sa neutralité que son isolement. Lorsqu'on lui impose des ordres contradictoires, il s'exécute mécaniquement, sans réflexion, provoquant un humour noir empreint de désespoir. Il ressasse des consignes absurdes : « Omo et Eau de Javel », « les lampes et les drapeaux » (51 :58). Dans cette scène, les symboles officiels semblent ridicules, comme s'ils ne servaient qu'à masquer l'essentiel. Le théâtre d'ombres révèle alors une réalité inquiétante : qui se soucie encore vraiment du peuple ? Une fracture profonde se dessine. L'idéologie dominante reste l'apanage d'une petite élite, tandis que la majorité des citoyens, ignorée, sombre dans l'oubli et la résignation. Un dialogue entre Salah et le chef syndical, Si L'Houcine, illustre cette fracture :

Les chefs se sont multipliés, et moi je n'ai que deux mains pour les suivre. Le syndicat s'est brisé en morceaux. Et pourquoi répète-t-on sans cesse que celui qui arrive vaut mieux que celui qui s'en va ? C'est toujours la même histoire : chacun défend son grade, tandis que, pour nous, tout va de mal en pis. (1 :09 :48)

Lorsque Si L'Houcine lui propose d'écrire aux responsables, Salah répond avec amertume : « Nous les avons écoutés, nous leur avons écrit... mais rien ne s'est passé » ;

il ajoute : « Il ne reste plus rien. Entre eux et nous, le lien s'est rompu. Qui l'a brisé, oncle L'Houcine ? » (1 :10 :22). Ami El Abed reprend l'écho de cette interrogation : « Qui s'est trompé ? Qui a effacé les lignes tracées ensemble ? » Puis Salah, effacé, murmure : « Ah... s'ils pouvaient vraiment revenir... ». Ami El Abed, défiant le doute, s'exclame : « Pourquoi tout le monde doute de leur retour ? » (1 :11 :14). La scène bascule alors dans un désordre mêlant espoir, peur et résignation. Même si un parti prétend encore représenter le peuple, la méfiance domine : « Depuis quand un parti devient-il la propriété d'un homme ? N'était-ce pas, au départ, le parti du peuple ? » (1 :13 :31). Face à cette question, Si L'Houcine tourne le dos à Ami El Abed – un geste fort, métaphore d'un peuple abandonné.

Les nouveaux riches, nés de la guerre, ont accaparé le pouvoir. Chacun brandit l'étiquette de moudjahid pour légitimer sa position, quand bien même certains n'ont jamais combattu. La peur d'une revanche populaire les pousse à des conflits sans fin, sacrifiant encore le peuple. Le rêve national vire au cauchemar. L'exclusion s'aggrave, et avec elle, le désespoir. Ces figures de pouvoir deviennent elles-mêmes une menace pour la nation.

La fin est amère : tous se rassemblent pour discuter du sort de Si El Abed. Une rumeur s'est répandue : les martyrs pourraient revenir. Plutôt que d'assumer ce passé glorieux, ils préfèrent éliminer l'espoir qu'il incarne. Il faut l'empêcher de rester : « Il crée de la confusion dans notre village, et peut-être ailleurs. Ammi El Abed est un espion. Il reçoit des lettres de l'étranger. » (1 :25 :48). Si L'Houcine, le syndicaliste, tente une objection : selon lui, Ammi El Abed est malade, vieux, et ce retour est scientifiquement impossible. Mais les autres y voient une complicité. Ils redoutent que ce passé les condamne : « La souffrance qu'on a endurée, ce qu'on a donné pour cette révolution... Et maintenant, on veut juste se tourner vers le passé et oublier le présent ? » (1 :28 :04). L'Houcine les ridiculise alors et interroge :

- Et toi, as-tu peur ?
- Moi ? Pourquoi aurais-je peur ?
- Et lui ?
- Et eux ? (1 :26 :31)

Cette montée en tension révèle une peur réelle, sourde, celle d'un retour qui dérange l'ordre établi. Dans ce climat oppressant, Khadīdja chante le désarroi d'un peuple sans présent, accroché à son passé :

Ô ma mère, ô ma sœur,  
 L'être humain doit rester aux côtés de son frère.  
 Mais ne le juge pas s'il demeure tourné vers le passé :  
 C'est qu'il n'a plus de présent.  
 Le passé fut notre présent,  
 Nous savions alors pourquoi nous avançons.  
 La révolution était une roue.  
 Et même si le temps s'arrête,  
 La roue poursuit sa course...  
 Elle tourne encore aujourd'hui,  
 Mue par ceux qui sont tombés,  
 Dans le silence et l'amour.  
 Même si le sens de leur sacrifice a changé. (1 :28 :14)

La conclusion est tragique : Cheikh El Abed choisit de monter dans le même train que celui qui avait emporté son fils Mustapha, privilégiant la mort à l'inaction et décidant de mourir, lui aussi, pour la patrie. Il ne reviendra plus. Il quitte un monde devenu méconnaissable, rongé par les trahisons. Son constat est lucide : « Soixante-dix ans, soixante-dix douleurs... Suspendu entre ce qu'il a entendu et ce qu'il a rêvé. Et celui qui veut vivre plus aujourd'hui... pourquoi faire ? » (1 :23 :39).

La pièce agit ainsi comme un miroir brisé tendu à la société postrévolutionnaire, où la mémoire des martyrs, le poids des idéaux et les compromissions des vivants se confrontent dans une tension dramatique profonde. Elle met en scène, avec une force symbolique remarquable, la disparition progressive de la voix du peuple au profit d'un pouvoir confisqué par une élite qui se réclame de la légitimité historique. À travers des personnages comme Salah ou Ammi El Abed et, Khadîdja la pièce questionne le sens de l'engagement, la perte des idéaux, et la fragilité du lien entre mémoire et présent. Tout y respire la tension, le doute, et le silence pesant d'un peuple oublié. Le théâtre devient ici un espace de résistance, où les ombres du passé croisent les désillusions du présent. En donnant la parole à ceux qu'on n'écoute plus, la pièce interroge : que reste-t-il de la révolution lorsque ses héritiers trahissent sa promesse : « La situation du théâtre ne peut être valablement abordée qu'en rapport avec les tendances générales des transformations que connaît le pays » (Benaïssa 1976).

*Les martyrs reviennent cette semaine*, empreinte d'une profonde charge émotionnelle, questionne la rupture entre les rêves de libération et les désillusions d'aujourd'hui. Le spectateur, pris à témoin, devient acteur d'une mémoire encore vive. Grâce à une scénographie inspirée et une direction chorégraphique porteuse de sens, l'œuvre donne chair à un silence que seule la parole poétique parvient à briser.

Un an à peine avant les événements d'octobre 1988, sous la présidence de Chadli Bendjedid, et marqués par des soulèvements populaires face aux difficultés économiques, sociales et politiques du pays, ce théâtre prophétique met en garde : le pays est en deuil, mais il n'a pas encore dit son dernier mot.

Chahrazed BAKHOUCHE

## Bibliographie

- Albert, Camus. 1942. *Le mythe de Sisyphe*. Paris : Gallimard.
- Benaïssa, Slimane. 1976. « Interview ». *El Moudjahid Culturel* 118.
- Benguettaf, Mohamed (mise en scène). 1987. *Les martyrs reviennent cette semaine*. 1987. Festival National de Théâtre Amateur de Mostaganem. YouTube video (2020) : <https://www.youtube.com/watch?v=ekoqufX4hJE&t=4623s>.
- Dib, Mohamed. 1980. *Mille hourras pour une gueuse*. Paris : Éditions du Seuil.
- Gafaiti, Hafid et Kateb Yacine. 1986. *Kateb Yacine. Un homme, une œuvre, un pays*. Alger : Laphomic.
- Hadj, Dahmane. 2008. « Le théâtre algérien ou l'expression plurielle ». *Revue Annales du patrimoine* (8) : 17-33.
- Jouanny, Robert, Nikiforova Irina et Projoghina Svetlana. 1997. *Regards russes sur les littératures francophones*. Paris : L'Harmattan.
- Kateb, Yacine. 1999. *Boucherie de l'espérance*. Paris : Seuil.
- Mimouni, Rachid. 1982. *Le fleuve détourné*. Paris : Seuil.

Malek, Bennabi. 2005. *Les grands thèmes*. Alger : El Borhane.

Tahar, Ouettar. 1980. *Les martyrs reviennent cette semaine*. Alger : Entreprise algérienne d'impression (Imprimerie du Parti), 2e édition.

---