

Alternatives théâtrales

n°129 *Scènes de femmes, Écrire et créer au féminin*

Parce que c'est une femme...!

Création au féminin en Algérie aujourd'hui

Souria GRANDI

(Université Paris Ouest Nanterre La Défense)

« J'écris parce que je suis femme. J'écris parce que je dois dire le silence des femmes. J'écris pour « l'Autre » qui me regarde et qui se tait. J'écris pour partir sans quitter mon pays, voyager sur la mer voiles pleines et libre. » (Myriam Ben)

Bien que la littérature féminine d'expression française soit en pleine expansion ces trente dernières années, elle demeure néanmoins condamnée à évoluer en dehors des frontières du territoire algérien. Des dizaines de romans, de recueils de nouvelles et de poèmes sont publiés chaque année en Europe et au Québec. Cependant, leurs auteures sont très mal connues du lecteur algérien.

Force est de constater que le déni est encore plus grand s'agissant de la création dramaturgique féminine. Une mise à l'index qui se traduit concrètement par une absence quasi totale de pièces de femmes à l'affiche du TNA (1) et des théâtres régionaux de l'Indépendance à la fin des années 1990. Exception faite pour *Rouge l'aube*, texte d'Assia Djebbar coécrit avec son ex-mari Walid Garn. Ayant pour objet la Guerre de Libération Nationale, cette pièce est montée par Mustapha Kateb au TNA en 1969 à l'occasion du premier festival culturel panafricain à Alger, après l'avoir traduite en langue arabe. Il faut attendre 2003 (2), pour qu'une pièce, écrite et réalisée par une femme, *Le Vaisseau des mélodies* de Samia Abderrabou, voie

¹ TNA: Théâtre National Algérien, bâti en 1853 et nationalisé en 1963.

² Avant cette date, en 1999, est mise en scène *□adriyya wa al-□awwās* dans une petite salle d'Alger, avec l'émergence de la dramaturge Nadjjet Taïbouni. À nos jours, elle reste la seule dramaturge femme à écrire pour le théâtre professionnel et dont les textes sont régulièrement montés par une autre femme Sonia Mekkiou.

le jour sur les planches du TNA. Deux créations originales (3) uniquement, à partir de textes de femmes, ont été montées au TNA en plus de trente ans. Contrairement à ce que l'on pourrait croire face à ce maigre constat, plusieurs dramaturges algériennes se sont fait connaître à l'étranger et leurs pièces mises en scène plusieurs fois.

I - La question de la langue.

« J'espère qu'un théâtre algérien montera l'une de mes pièces » (4) disait Fatima Gallaire en 2005 lors d'un entretien avec la journaliste Habiba Ghrib. Mais son histoire, celle de Myriam Ben, de Hawa Djabali, de Maïssa Bey, de Leïla Sebbar, de Latifa Ben Mansour et de Rayhana (5), semble être celle d'une rencontre impossible avec le public algérien. Toutes ces femmes s'expriment en langue française. Il en est de même, d'ailleurs, pour d'Assia Djebbar, dont la pièce *Rouge l'aube* fut traduite et jouée en arabe littéraire, tandis que les œuvres de Fouzia Aït al-Hadj et de Nadjet Taïbouni, pour ne citer qu'elles, se vivent en arabe dialectal. D'emblée se pose le problème de la langue.

Dans son ouvrage *al-Masra wa al-jumbūr* (*Le théâtre et le public*, 2002), Makhoulouf Boukrouh propose une bibliographie des spectacles créés au TNA de 1963 à 1997, ainsi que deux tableaux à quatre colonnes où sont classifiées les œuvres en fonction de la langue de représentation : l'arabe littéraire, l'arabe dialectal et le français. Il ressort des éléments présentés que la dernière pièce jouée au TNA en langue française date de 1967. Il s'agit de *Le Foehn* de Mouloud Mammeri dans une mise en scène de Jean-Marie Boëglin. Aucun spectacle ne sera plus jamais créé en langue française dans les théâtres algériens jusqu'en 2008 avec *at-Tamrīn* (*L'Exercice*) de Benguettaf (6) au TNA. Les textes appartenant au patrimoine universel sont « algérianisés » et joués en arabe dialectal.

Même s'il est arrivé que les romans d'expression française de Maïssa Bey soient adaptés au théâtre et joués devant un public algérien, toujours est-il que la création des spectacles a eu lieu en France au même titre que l'édition de ces romans. *Cette Fille-là* (2001) est adaptée pour le théâtre, sous le titre *Filles du silence*,

³ Nous parlons de créations originales afin de différencier les pièces écrites par des dramaturges algériennes des réécritures réalisées par les metteuses en scène Hamida Aït al-Hadj (*Le chant de la forêt*, 1987) et Fouzia Aït al-Hadj (*La mort d'un commis voyageur*, 1987; *La fourmi et la cigale*, 1994).

⁴ Titre d'un entretien réalisé par Habiba Ghrib le 13 avril 2005, <http://www.gallaire.com/fatima/ellememe.html>, le 27/03/2014.

⁵ Seules les pièces de Fatima Gallaire, Hawa Djabali, Myriam Ben et Maïssa Bey (les romans portés au théâtre) seront prises en compte pour la présente étude.

⁶ Directeur du TNA de 2004 à 2014.

par la metteuse en scène Jocelyne Carmichael en 2003 à l'occasion de l'année de l'Algérie en France. La compagnie Atelier Théâtre'elles de Jocelyne Carmichael a donné une représentation au théâtre régional de *Sidi Bel Abbes* la même année devant un public composé principalement d'étudiants en licence de français. Quant au spectacle créé à partir du roman *Bleu, blanc, vert* (2006), il voit le jour en 2009 à la Comédie de Valence dans une adaptation théâtrale de Christophe Martin et une mise en scène de Kheireddine Lardjam. Étrangement, la troupe El Ajouad (7) de Kheireddine Lardjam travaille essentiellement depuis quelques années sur des textes algériens d'expression française (8), et la création de leurs spectacles n'a presque jamais lieu sur le territoire national. La troupe sillonne les différents théâtres des différentes villes de France mais elle ne se produit que très peu en Algérie si ce n'est dans les Centres Culturels Français (9).

Lorsque nous nous sommes entretenues (10) avec M. Ahcène Assous, directeur du Théâtre Régional de Sidi Bel Abbes, il nous a assuré que depuis l'Indépendance aucune censure ne frappe le théâtre algérien. En effet, il n'existe pas d'appareil étatique chargé de contrôler les créations. Mais chaque théâtre est responsable du choix des textes à monter quel que soit la langue et le thème. M. Assous estime que le théâtre en Algérie devrait pouvoir se jouer en français, en tamazight, en arabe littéraire ainsi qu'en arabe dialectal en réponse à la polémique qui a déchaîné les passions sur « l'idiome théâtral » par excellence les trente premières années de la jeune nation (11). Selon M. Assous le choix des textes ne se fait pas en fonction de la langue utilisée mais en fonction de leurs qualités et du public visé.

II - Les tabous sexuels.

Dans son *Dictionnaire du théâtre* (1996), Patrice Pavis affirme ce qui suit : « Le corps montre et cache à la fois. Chaque contexte culturel a des règles quant à ce qu'il est permis d'exhiber » (12). Ce qui voudrait dire que l'écriture et la mise en scène doivent prendre en compte le contexte socioculturel du public pour ne pas le

⁷ Troupe créée à Oran en 1998 par Kheireddine Lardjam. Son nom un est hommage à Abdelkader Alloula.

⁸ Dans sa démarche artistique, Kheireddine Lardjam considère qu'il est essentiel pour lui de travailler avec des auteurs vivant en Algérie.

⁹ Nous nous fions aux données figurant sur le site internet de la compagnie [http: www.elajoud.com](http://www.elajoud.com), consulté le 27/03/2014.

¹⁰ Entretien réalisé le jeudi 08/11/2012 au Théâtre Régional de Sidi Bel Abbes.

¹¹ Comme le français fut perçu comme la langue de l'ennemi et l'arabe littéraire comme celle des lettrés (non accessible au peuple), le dialectal fut le seul médium d'expression accepté dans les théâtres.

¹² Pavis, Patrice. *Le Dictionnaire du théâtre*, Paris, Ed. Dunod, 1996. Voir : «Corps», section Anthropologie de l'acteur.

choquer et provoquer un rejet de l'œuvre quel qu'en soit l'objectif. *La Fête virile* (1990) est une farce de Fatima Gallaire qui plante son décor dans un coin de l'Algérie profonde. La communauté décrite y est profondément traditionnelle, et son ignorance finit par travestir jusqu'aux fondements de sa religion. Le théâtre se veut intrinsèquement dénonciateur des travers de la société. Mais peut-on le faire à n'importe quel prix ? Dans *La Fête virile*, Fatima Gallaire a recours à l'explicitement sexuel, au risque d'offenser la pudeur du public:

[...] L'Étranger en robe blanche y est assis. Il sourit. La robe est retroussée sur ses cuisses velues entre lesquelles on devine vaguement son sexe. L'assistance est perplexe.

[...]

L'Étranger relève sa robe jusqu'à découvrir entièrement son sexe d'adulte.

[...]

Il [Tahhar] passe le couteau sur la verge, dont le prépuce est parfaitement roulé, libérant le gland, touche symboliquement la terre et fait mine d'oindre le membre de la mixture protectrice (13).

Même si la pièce s'adresse à un public averti, il n'en demeure pas moins que le public algérien est particulièrement réservé. Il est difficile d'imaginer pouvoir proposer ce type de représentation à un public arabo-musulman sans provoquer une émeute. Cette pièce, rédigée en 1990 en France où l'auteure réside depuis 1975, a été montée pour la première fois au Théâtre de l'Épée de Bois (Cartoucherie de Vincennes) en 1992, s'adressant ainsi à un public européen, coutumier des tendances provocatrices du « tout montrer » (14). D'autant plus que le même discours, qui pour certains relèverait du comique, pourrait être perçu comme une atteinte à la pudeur pour d'autres, manquant ainsi son ambition de réveiller les consciences en dehors des milieux intellectuels :

¹³ Gallaire, Fatima. *Théâtre I: Princesses; La fête virile; Les co-épouses; Au loin, les caroubiers; Rimm, la gazelle*, Paris, Quatre-Vents, 2004, p. 120-121.

¹⁴ L'Étranger raconte à Seghir avoir déjà montré son cul sur toutes les plages d'Europe :

L'Étranger : Non. J'ai montré mon cul sur toutes les plages d'Europe sans utilité [...]

Seghir : Tu as montré ton cul ?

L'Étranger : Oui. À un moment donné, c'était à la mode.

Seghir : Et personne ne t'a brûlé les fesses ? Quelle incroyable aventure ! (p. 108).

SEGHIR: [...] Toute la soirée j'ai entendu parler de membre, d'outil et d'organe, j'ai la biroute dans tous ses états. Sans parler des roustons. Il faudra que j'aïlle consoler une ou deux veuves avant la fin de la nuit (15).

Montrer ou dire les parties intimes du corps sont deux actes qui relèvent de la même problématique : le politiquement correct. Avec son roman *Layliyyāt 'imra'a 'āriqa* (*Journal d'une femme insomniaque*, 1985), traduit par *La Pluie* en 1986, Rachid Boudjedra pénètre l'intimité des femmes avec les thèmes de la puberté, le sexe et les frustrations. Écrire et lire un roman sont deux actes solitaires, mais porter un texte au théâtre revient à exhiber les secrets les mieux gardés des personnages devant toute une collectivité. Le monologue adapté au théâtre à partir du roman de Boudjedra fut interprété par la comédienne et metteuse en scène Sonia (16). Lorsqu'elle partage cette expérience, la première chose qu'elle évoque c'est la difficulté qu'elle a eu à assumer le texte :

« [...] Rachid Boudjedra avait adapté au théâtre son roman *Journal d'une femme insomniaque* et me proposait de jouer la pièce. J'ai pris le texte adapté et je l'ai lu avec Abdelkader Alloula. Khadidja Alloula était présente. Écrit en arabe classique, le roman passe. Mais le texte adapté en arabe parlé était plus difficile. Je me suis dit : jamais je ne pourrais jouer cela devant le public ! Impossible. J'ai eu alors une longue discussion avec Alloula. Il a lu le roman. Il m'a laissé un texte dans lequel il m'expliquait de quelle manière il allait réadapter le roman en lui restant fidèle et en prenant en compte le fait que le peuple algérien est pudique. La lecture et l'écriture sont des actes solitaires ; le théâtre est un acte collectif. C'est de cette manière que j'ai rencontré Rachid Boudjedra. Et nous avons commencé à travailler sur l'adaptation ensemble, en choisissant les passages. Nous avons opté pour un mix dialectal-arabe classique pour les expressions difficiles. Cela nous a permis de faire passer beaucoup de choses... (17). »

La langue arabe est une langue imagée qui permet d'éviter les désagréments d'un discours cru et explicite qui pourrait faire fuir le spectateur ; or tous les directeurs de théâtres que nous avons interrogés sont dans une perspective de reconquête d'un public perdu durant la «décennie noire». Face à des situations telles que celles du texte de Boudjedra, Sonia refuse d'entendre parler d'autocensure, et parle plutôt de « vivre avec sa société » lorsque nous l'avions rencontrée. Ce qu'elle

¹⁵ *La Fête virile*, op. cit., p. 110.

¹⁶ De son vrai nom Sakina Mekkiou. Elle est actuellement directrice du Théâtre Régional d'Annaba.

¹⁷ Propos recueillis par Fayçal Métaoui, « Théâtre. Petites confidences entre comédiennes » in *El Watan*, le 17/02/2012.

entend par cette phrase, c'est de devoir présenter des spectacles en phase avec la culture algérienne, dans le respect des mœurs de la communauté, afin de préserver le lien existant entre le public et le théâtre :

« [...] j'ai envie de ramener le public au théâtre et non de le faire fuir ; j'ai envie de ramener un public familial, que mon frère puisse venir voir les pièces que je fais ; qu'un homme avec sa sœur puissent venir les voir. Je vis dans ma société, j'y vis avec notre pudeur et j'en suis fière (18). »

La problématique relative à un discours osé ou licencieux n'est pas uniquement inhérente au contexte algérien. La libanaise Lina Khouri s'est retrouvée dans une situation encore plus critique lorsqu'elle a voulu présenter sa réécriture de la pièce *Les Monologues du vagin* en 2006. Elle a été censurée dans un premier temps (une année entière), puis il lui a été permis de la monter après avoir fait disparaître le terme «vagin» de son titre, pour ainsi se voir transformer en *ʔaki niswān* (*Papotages de femmes* ou *Discussions entre femmes*). Pour éviter ce genre de désagrément, le dramaturge et metteur en scène koweïtien Sulayman al-Bassam procède à des jeux de langage en ayant recours à des euphémismes lorsqu'il traduit en arabe ses propres réécritures d'œuvres shakespeariennes. Dans *The Al-Hamlet Summit* (*Mu'tamar Hāmlit*, 2002) pour le terme «pénis», par exemple, cock (19) en anglais, il opte pour la métaphore de l'épée (sayf), image très répandue dans le théâtre de Shakespeare.

L'absence, de nos jours, de création de spectacle à partir de textes d'auteur(e)s algérien(ne)s d'expression française n'est pas une question de langue mais de langage. Dans son théâtre, Fatima Gallaire, dans *La Fête virile* mais également dans *Princesses* (1985), dénonce l'intolérance de la société face aux mariages mixtes, d'où la farce sur la circoncision considérée comme condition *sine qua non* pour se faire accepter par la communauté: « Non ! Pas d'étranger ! Non ! Pas de circoncis ici ! Pas de mélange ! » (20). C'est également une façon de contester l'article 31 du Code de la famille (1984) qui interdit le mariage d'algériennes avec des non-musulmans. D'un point de vue juridique, la mesure est discriminatoire, mais d'un point de vue religieux, la contestation pourrait revêtir un caractère blasphématoire pour certains. Elle attire également l'attention dans *Princesses* sur les injustices faites aux femmes contenues dans le Code la famille

¹⁸ Entretien réalisé le 07/03/2013 au Théâtre Régional d'Annaba.

¹⁹ cf. Al-Bassam, Sulayman. *The Al-Hamlet Summit : Original playscript in English and Arabic with an Introduction by Graham Holderness*, Hertfordshire: University of Hertfordshire Press: 2006, acte 1, scène 4.

²⁰ *La fête virile*, op. cit. p. 96.

concernant la répudiation : réfutée par la Charte Nationale (1976) mais réactivée par l'article 52 du Code de la famille (article abrogé en 2005) :

« Princesse: Mais je croyais que la répudiation n'existait plus ? En cas de remariage de l'époux, la femme n'a-t-elle pas le droit de rester si elle a des enfants ? » (21)

Le langage libidineux qui traverse l'ensemble du texte de Hawa Djabali *Cinq mille ans de la vie d'une femme* (1996) revêt un caractère provocateur, occultant ainsi les intentions humoristiques de l'auteure. Elle donne la parole à Hajera, archétype de la femme malmenée à travers les siècles, qui décide de ne plus se taire et de crier sa douleur : « je ne me tairai pas ! Et si ça te plaît tu peux encore me répudier / toute la vie tu parlais et je me taisais! Mais maintenant, c'est trop! » (22). Hajera aurait pu être une femme universelle, sans identité, appartenant à n'importe quelle communauté, car les stigmates qu'elle porte en elle sont celles de toutes les femmes depuis la nuit des temps. Mais elle est algérienne, elle est même l'Algérie qui continue d'endurer les séquelles du colonialisme :

« Hajera: [...] Que m'ont-ils fait qui ne s'oublie? Pendent-ils donc que le travail forcé, l'humiliation, la bonté paternelle et gluante, le viol, l'abandon, l'indifférence, la protection, la haine et le meurtre, vont rayer mes noms de la vie ?

[...] Comment ça, suce et tais-toi ?

[...] Ce sera le bordel après ton départ ? Tu vas t'y employer ? Tu vas me regretter sincèrement ? Pourquoi ? Pour ma façon de jouir! Alors là tu pousses un peu ! Voilà cent trente ans que je n'ai plus d'orgasme ! (23) »

Comme on peut le constater, le discours est particulièrement sexualisé. À un moment de la pièce, elle est contrainte de faire une fellation au Général. Elle utilise quasiment le même discours provocateur lorsqu'elle s'adresse à l'intégriste ainsi qu'à l'homme libre de son pays. S'apparentant en quelque sorte à ce que l'on appelle le « théâtre coup de poing » ou le « In-Yer-Face Theatre » britannique qui naît avec Sarah Kane dans les années 1990, avec l'horreur sur scène en moins, Hawa Djabali veut choquer les esprits afin d'éveiller les consciences et de faire ressentir à l'audience les émotions profondes montrées sur scène. Cependant, ce qui est vrai pour une société européenne ne l'est pas forcément pour un contexte culturel autre. Nous doutons que le public algérien, qui demeure assez conservateur dans

²¹ Gallaire, Fatima, *op. cit.* p. 36.

²² Djabali, Hawa. *Cinq mille ans de la vie d'une femme*, Bruxelles, Les Editions du Centre Culturel Arabe, 1997, p. 20- 21.

²³ *Ibid.* p. 9- 25-27.

l'ensemble, soit prêt à voir et à entendre ce type de représentation. L'accord tacite (ou le pacte) existant entre le théâtre et le public fixe les limites à ne pas franchir.

III - Combats de femmes et déconstructions historiques.

Le thème principal de la pièce de Hawa Djabali est avant tout le combat et le sacrifice des femmes à travers le temps : avant, pendant et après la guerre de libération afin de mériter leur place au sein de la société :

« Hajera : [...] Sept fils que je lui ai élevés ! Et les Français qui l'ont mis en prison! Et les tonnes de couscous que j'ai roulées pour les résistants, et les centaines de pains que j'ai pétri! Et sa maladie quand une poutre lui est tombée sur la tête! (Elle se tourne vers lui [l'homme traditionnel]) ils ont mangé, tes fils! Ils ont mangé, oui ou non ? [...] Ils étaient propres tes fils, ils ont tous été à l'école ! (24)

[...] Laisse-la [sa fille Hanane] tranquille! Si ça peut te [l'intégriste] calmer, je vais les enfiler tes nippes! Malgré que je me sois dévoilée à l'indépendance, et que j'ai étudié, et que j'ai travaillé... Donne ! (elle attrape la blouse et le hidjab, s'attife sur scène) là, ça va ? » (25)

Hajera la révoltée au langage outrageux, traverse les époques pour témoigner du courage des femmes algériennes. Elle rend hommage aux oubliées de l'histoire, les combattantes de l'ombre durant la guerre d'indépendance. Pour avoir participé à la libération du pays, les femmes ont arraché leur droit à la citoyenneté, leur droit à l'éducation et leur droit au travail vu que désormais la Constitution fait des deux sexes des citoyens égaux devant la loi (26). Dans *Bleu, blanc, vert*, Maïssa Bey fait également référence à cette égalité présumée à la fin de la guerre (27). Mais les rêves des femmes algériennes seront brisés une première fois en 1984 avec l'adoption des amendements au Code de la famille et une seconde fois avec les intégrismes.

Benjamin Stora dans son ouvrage *Histoire de l'Algérie depuis l'indépendance* (1962-1988), met en cause le rôle joué par les imams proches des milieux islamistes qui ont fait

²⁴ *Ibid.* p. 20.

²⁵ *Ibid.* p. 32.

²⁶ « Tous les citoyens des deux sexes ont les mêmes droits et les mêmes devoirs. » Article 12 de la Constitution de 1963. La Charte nationale de 1976 conforte l'élan émancipatoire de la Constitution de 1963.

²⁷ Bey, Maïssa. *Bleu blanc vert*, Paris: l'Aube, 2006, p. 26-27:

Lila: [...] Les femmes peuvent vaincre un ennemi. Depuis qu'elles ont participé à la guerre de libération. [...] Il faut maintenant que les anciens trouvent d'autres maximes. [...] Parce que nous avons fait la Révolution. Et puis beaucoup de femmes travaillent. Moi, plus tard, je travaillerai. Mais je dois d'abord finir mes études. C'est ce que dit Maman. Depuis la nouvelle rentrée scolaire, il y a des femmes qui enseignent dans les écoles. Pas seulement des Françaises. Il y en a beaucoup qui ne portent plus le haïk.

campagne dans les mosquées pour la «moralisation» d'une société impie (28). Le débat sur le Code qui anime la sphère politique leur offre une tribune pour diffuser leur idéologie. Le Code apparaît comme une sanction, une punition infligée aux femmes pour avoir quitté la sphère domestique s'imaginant être l'égale de l'homme :

« Yamina: Oui, nous étions heureuses, autrefois, [...] Nos malheurs ont commencé quand les femmes ont franchi... le seuil des maisons, oui, quand elles ont voulu avoir accès au savoir... Se mesurer à l'homme oui à partir de ce temps là » (29).

« Nous ne sommes que des intermédiaires, des émissaires venus pour sauver l'islam des mœurs dissolues ». Selon Latifa Ben Mansour, dans son article « De la haine de la Loi à la haine des femmes : le prêche intégriste algérien » (1998), ces paroles apparaissent comme un leitmotiv dans les discours des leaders du Front Islamique du Salut (FIS, 1989) Abassi Madani et Ali Benhadj. Et pour sauver l'islam des mœurs dissolues, il suffit d'enfermer les femmes et de les renvoyer à nouveau à leurs casseroles afin de préserver leur intégrité morale et celle de la société toute entière. Pour le FIS, l'État est responsable de la décadence morale qui frappe le pays pour avoir donné des droits aux femmes après l'indépendance :

« La femme est une productrice d'hommes. Elle ne produit pas des biens matériels. À présent en Algérie, à la femme, on a donné plus d'importance que ce qu'elle mérite. Les femmes sortent à présent de leurs maisons et travaillent à l'extérieur, cela ne s'est pas passé sous la colonisation. À présent, le pouvoir algérien leur a donné des droits et a même légiféré pour qu'elles puissent nous gifler. » (30)

Force est de constater que le discours des premiers mouvements islamistes a eu une grande influence dans la rédaction des amendements au Code de la famille. Avant la révision du Code de la famille et l'éradication du terrorisme, il aurait été périlleux pour un théâtre algérien de monter ce type de spectacle. Néanmoins, Hajera dans *Cinq mille ans de la vie d'une femme* refuse de se laisser manipuler par l'intégriste, car elle estime, au péril de sa vie, que ce n'est pas à lui de la juger : « elle défait le hidjab et la blouse grise / laisse ton Dieu me châtier lui-même et regarde ce pays que tu as

²⁸ Cf. Benjamin Stora, *Histoire de l'Algérie depuis l'indépendance (1962-1988)*, Paris: La Découverte, 2004, p. 93.

²⁹ Carmichael, Jocelyne. *Filles du silence*, Montpellier : Chèvre-feuille étoilée, 2003, p. 27.

³⁰ Cf. Ben Mansour, Latifa. « De la haine de la Loi à la haine de la femme : le prêche intégriste algérien », In: *Mots*, décembre 1998, N°57. p. 130-147.

mis à plat! » (31). Pour elle, ce sont les femmes elles-mêmes qui seraient responsables de l'effroyable désastre qu'est la domination masculine:

« Hajera: [...] Mais si l'homme s'allait féminiser ? Fin des temps. C'est décidé : il sera maître de gré ou de force, fonceur, fonceur, violeur ! Et la femme, sans le vouloir, invente, par inadvertance, la guerre, dans le souci unique de sauver la virilité! L'enfant de la femme sera guerrier et propriétaire, il possédera la vierge, par les murs ou la morale en fera son exclusivité, les enfants seront siens, et l'espèce survivra! Avec ses pauvres putes, ses enculés honteux, ses gosses éventrés, ses grossesses mourantes sur infections ou sondes, ses enfants sans noms et ses grands noms de grandes familles sans cœur. » (32)

L'étude anthropologique de Camille Lacoste-Dujardin *Des mères contre des femmes* (1985) confirme cette vision alarmiste. C'est au cours d'un séjour en Algérie où elle a assisté aux préparatifs et à la cérémonie d'un mariage qu'elle est arrivée à la conclusion que ce sont les femmes-mères-de garçons qui sont à l'origine des mécanismes victimaires d'assujettissement des femmes aux hommes. À travers cet ouvrage, elle tente de comprendre «comment, dans une société patrilignagère et patriarcale, de domination affirmée des hommes sur les femmes, une catégorie de femmes, les mères de garçons, avaient pu jouer le rôle de grandes prêtresses de cette domination des hommes et de l'oppression des femmes ? » (33). Les hommes sont élevés comme des maîtres nés pour conquérir et avoir une descendance « mâle », tandis que les femmes n'existent que pour les servir. Fatima Gallaire dans la pièce *Les co-épouses* (1990) fait écho à cette réalité sociale :

« Nahnouha [à son fils]: Des hommes qui ne sèment pas ? Ça ne s'est jamais vu ! C'est un blasphème sans équivalent ! La femme seule peut être bonne ou sèche et de cela seul découle l'honneur ou le malheur ! [...] Oh ! Douleur de ma vie ! Et tu défends ta femme contre moi ! Tu me poignardes dans le dos alors que je me bas pour toi ! Garçon insensé ! [...]

Ta femme ne compte pas. Elle fait partie de ton cheptel, de ton bien. Tu pourrais la vendre chaque jour de l'année que personne n'y trouverait rien à dire ! [...]

³¹ *Cinq mille ans, op. cit.* p. 34-35. Dans la pièce, le discours du « petit imam », description qui pourrait correspondre à celle d'Abassi Madani, corrobore celui d'Ali Benhadj : « **Hajera:** [...] ce serpent a réchauffé sa veille peau en écoutant le discours fanatique du petit imam ! Il vous a rappelé que vous pouviez nous battre, il vous a même expliqué que ça nous ferait du bien, parce que déjà, on est fabriquées pour les douleurs de l'enfantement et que nous aimons la puissance de l'homme ! maudite soit sa mère ! t'es sûr que c'est un homme ton enulé ? » (p. 21-22)

³² *Cinq mille ans, op. cit.* p. 15-16.

³³ Lacoste-Dujardin, Camille. *Des mères contre des femmes*, Paris: La Découverte, 1985.

Depuis quand ? Depuis quand crois-tu avoir des droits, toi qui ne sais même pas distinguer une bonne figure d'une mauvaise ? Quand tu es en face de moi, tu n'as que des devoirs !

Nahnouha [à sa belle-fille]: (se pavanant) Souviens-toi tout de même que j'ai beaucoup enfanté et que, quoi que tu fasses, tu ne m'arriveras jamais à la cheville. [...] Vas-tu cesser [de pleurer] ou je t'envoie quelques braises à la tête pour te rendre la raison ? » (34)

Nahnouha appartient à une autre époque. Elle est semblable à ces mères et grand-mères d'avant la révolution. Ces « femmes-mères-de garçons » continuent d'exister dans certaines familles traditionnelles où la femme est « avant tout effacement, réserve, discrétion, secret par rapport à l'homme qui, lui est apparat, prestige, honneur, fierté » (35). Dans *Les Enfants du mendiant*, ce n'est pas la belle-mère qui tente d'écraser la femme qui partage son même espace de vie, mais la mère. Une mère-ennemie qui entrave l'émancipation de sa fille et qui refuse que cette dernière apprenne à lire, car l'instruction devient synonyme de débauche lorsqu'on refuse de se laisser piétiner :

« La jeune femme [endossant le rôle de Yemma (36)]: À lire? Apprendre à lire, tu veux apprendre à lire...Mais tu es devenue complètement folle, ma fille. [...] Et puis une mère de quatre enfants qui va apprendre à lire. Et pourquoi, je vous le demande, pour lire quoi? Tu n'as pas assez à faire entre ton travail, la maison, tes enfants ? Ne compte pas sur moi pour t'aider. [...]

Meriem. Oh ! Yemma que tu es loin de moi !

[...] nos mères, en trahissant leur condition de femme, elles sont expertes dans l'art d'endormir la vigilance de leurs filles. [...]

La mère: Non, grâce à Dieu, non. Je ne sais pas lire. Quand on voit ce que deviennent les filles qui savent lire... Merci, je ne sais que ce que ma mère m'a appris. » (37)

Bien que, de nos jours, ce schéma familial soit en perte de vitesse, sauf, probablement pour quelques régions à l'intérieur du territoire national, la société

³⁴ Gallaire, op. cit. p. 132-144.

³⁵ Boutefnouchet, Mostefa. *La famille algérienne: Évolution et caractéristiques récentes*, Alger: Société National d'Édition et de Diffusion, 1980, p.70.

³⁶ *Yemma*, qui signifie maman.

³⁷ Ben, Myriam. *Leïla, Les enfants du mendiant*, Paris: L'Harmattan, 1998, p. 121-133.

algérienne demeure particulièrement « masculinisée », non pas en termes de nombre d'individus (femmes/hommes) qui la compose, mais du point de vue de la répartition des postes à la tête des structures étatiques, y compris dans les théâtres. Si l'on part du principe que « le théâtre en Algérie a été écrit par des hommes pour les hommes » (38) comme l'affirme la comédienne Fadéla Assous ainsi que Bouziane Ben Achour dans son ouvrage critique *Le théâtre en mouvement : Octobre 88 à ce jour* (2002)(39), accepter de monter les pièces discutées ci-dessus (même avec un ensemble de modifications) sur le sol algérien équivaut à accepter de se regarder dans un miroir pour y voir une image flétrie et peu reluisante. L'algérien est-il prêt à se remettre en question ? Seul le temps nous le dira.

Cependant, au-delà du langage impudique et obscène dont il a été question, et au-delà des faits politiques avérés que nous avons abordés, une difficulté supplémentaire rendrait une hypothétique représentation en Algérie des pièces évoquées très peu probable. Cette fois-ci, l'enjeu est d'ordre historique. *Leïla* (1965) de Myriam Ben est une pièce qui dérange à sa manière. Dans un langage épuré, Leïla s'efforce de comprendre les raisons qui ont mené au renversement du Roi. Très vite, on comprend que le Roi est l'ancien Président algérien Ahmed Ben Bella, et que l'espace dramatique a pour repère temporel l'année 1965. Il est bel et bien question des événements qui ont mené au coup d'état orchestré par le colonel Houari Boumediene. Elle y rappelle le rôle joué par les femmes pendant la guerre, mais avant tout, elle dénonce les irrégularités dans l'exercice du pouvoir par le Roi. La guerre fratricide qui éclate au lendemain de l'indépendance transforme les héros nationaux en criminels de guerre :

« Leïla : Les soldats de la Révolution... y en n'a plus – Ils sont morts – Ils sont tous morts, les soldats de la Révolution. [...]

C'est avec leurs mains en sang qu'ils ont placé les fauteuils et les chaises dans lesquels les traîtres – les lâches sont aujourd'hui assis. [...]

Pendant que tu [le Roi] dors et pendant que tu rêves peut-être... on torture qui ? Et combien de nos frères ? Sur ton ordre ? Ou sur l'ordre de qui... ?

Nos frères torturés par nos frères...

[...]

³⁸ Nous traduisons de l'anglais. Fadéla Assous dans un article de Diana Ferrero, «A Life Devoted to the Theatre», in: *The Open Page*, 1996.

³⁹ Cf. Ben Achour, Bouziane. *Le théâtre en mouvement : Octobre 88 à ce jour*, Oran: Dar el-Gharb, 2002, p. 91.

Omar: Il [le Roi] veut être absolu – Il prend l'armée, la police et les Affaires étrangères – Et il croit que ça va se passer comme ça... Voilà – Voilà pourquoi tout va changer. Aujourd'hui... aujourd'hui même (40).

Les idéaux trahis de Leïla rejoignent ceux de Hajera dans *Cinq mille ans* qui dénonce une éventuelle connivence entre des proches du pouvoir et l'ancien colonisateur. Ils auraient vendu le pays pour des intérêts personnels :

Hajera : T'as raison mon salaud, c'est un beau bordel depuis l'indépendance, il n'y a plus un zeste de culture pour nous sauver...Vous avez tout foutu en l'air avant de partir, et nos chiens de collabos, et nos petit merdeux adeptes de la « libre entreprise » sous le hijab socialiste ont continué le travail (elle crache). Buvons, mon général, buvons ! Et vive la francophonie ! (41)

L'esthétique occidentalisée de ces femmes révoltées est sans demi-mesure. Le lot d'obscénités et de vulgarités qui en découle, suscite un affrontement brutal avec un public non-initié, ou tout simplement pudique, dans une société conservatrice où l'observance des tabous est de rigueur. Oser prendre la parole, oser mettre à nu le drame de la femme algérienne, oser tendre un miroir grimaçant à la face d'une société qui refuse de s'assumer est l'objectif de ce théâtre militant. Transgressives et subversives à outrance, ou tout simplement en inadéquation avec le discours officiel, les œuvres de ces femmes naissent de la dénonciation des inégalités sociales existantes.

Références :

Al-Bassam, Sulayman. *The Al-Hamlet Summit: Original playscript in English and Arabic with an Introduction by Graham Holderness*, Hertfordshire: University of Hertfordshire Press: 2006.

Ben, Myriam. *Leïla; Les enfants du mendiant*, Paris: L'Harmattan, 1998.

Ben Achour, Bouziane. *Le théâtre en mouvement : Octobre 88 à ce jour*, Oran: Dar el-Gharb, 2002.

Ben Mansour, Latifa. « De la haine de la Loi à la haine de la femme : le prêche intégriste algérien », In: *Mots*, décembre 1998, N°57. p. 130-147.

⁴⁰ Myriam Ben, *op. cit.* p. 25-50.

⁴¹ *Cinq mille ans*, *op. cit.* p. 27.

- Bey, Maïssa. *Bleu blanc vert*, Paris: l'Aube, 2006.
- Boudalia, Nafissa. "We cannot do any more acting. The real drama is all around us", in: *The Independent*, 21 juin 1995.
- Boukrouh, Makhoul. *al-Masraʿ wa al-jumbūr* (Le théâtre et le public), 2002.
- Boutefnouchet, Mostefa. *La famille algérienne: Évolution et caractéristiques récentes*, Alger, Société National d'Édition et de Diffusion, 1980.
- Bourdieu, Pierre. *La domination masculine*, Paris: Seuil, 1998.
- Carmichael, Jocelyne. *Filles du silence*, Montpellier : Chèvre-feuille étoilée, 2003.
- Djabali, Hawa. *Cinq mille ans de la vie d'une femme*, Bruxelles, Les Éditions du Centre Culturel Arabe, 1997
- Ferrero, Diana. «A Life Devoted to the Theatre», in: *The Open Page*, 1996.
- Gallaire, Fatima. *Théâtre 1: Princesses; La fête virile; Les co-épouses; Au loin, les caroubiers; Rimm, le gazelle*, Paris: Quatre-Vents, 2004
- Lacoste-Dujardin, Camille. *Des mères contre des femmes*, Paris: La Découverte, 1985.
- Métaoui, Fayçal. « Théâtre. Petites confidences entre comédiennes » in *El Watan*, le 17/02/2012.
- Pavis, Patrice. *Le Dictionnaire du théâtre*, Paris: Dunod, 1996.
- Stora, Benjamin. *Histoire de l'Algérie depuis l'indépendance (1962-1988)*, Paris: La Découverte, 2004.