

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

Université de Ghardaïa
Faculté des Lettres et des Langues
Département de Langues étrangères



Mémoire de Master
Pour l'obtention du diplôme de
Master de français
Spécialité : Littérature générale et comparée

Présenté et soutenu publiquement

Par **ZEHAR Riane**

Titre :

Les aspects culturels dans le théâtre algérien : étude analytique et comparative
de *La fête virile* de Fatima Gallaire et d'*Au-delà du voile* de Slimane Benaïssa

Directeur de mémoire : Mehassouel Ezzoubeyr

Jury :

- Mr. OULED AHMED Maammer	Président	Université de Ghardaïa
- Mr. MEHASSOUEL Ezoubeyr	Rapporteur.	Université de Ghardaïa
- Dr. OULED ALI Zineb	Examineur	Université de Ghardaïa

Année Universitaire : 2018/2019

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

Université de Ghardaïa
Faculté des Lettres et des Langues
Département de Langues étrangères



Mémoire de Master
Pour l'obtention du diplôme de
Master de français
Spécialité : Littérature générale et comparée

Présenté et soutenu publiquement

Par ZEHHAR Riane

Titre :

Les aspects culturels dans le théâtre algérien : étude analytique et comparative
de *La fête virile* de Fatima Gallaire et d'*Au-delà du voile* de Slimane Benaïssa

Directeur de mémoire : Mehassouel Ezzoubeyr

Jury :

- | | | |
|---------------------------|-------------|------------------------|
| - Mr. OULED AHMED Maammer | Président | Université de Ghardaïa |
| - Mr. MEHASSOUEL Ezoubeyr | Rapporteur. | Université de Ghardaïa |
| - Dr. OULED ALI Zineb | Examineur | Université de Ghardaïa |

Année Universitaire : 2018/2019

Remerciements

Louange à Allah le Tout- Puissant et Miséricordieux pour ses grâces et sa bénédiction.
Mes remerciements s'adressent d'abord à mes sources d'inspiration, mon père et ma mère
L'expression de ma plus vive reconnaissance, va à tous ceux qui m'ont accordé le moindre
instant de leur temps au cours de ce long parcours. Ainsi qu'à tous les enseignants du
département de français à l'université de Ghardaia, à leur tête,
Mme. Chenini Hadda et Mlle. Ouled Ali Zineb de m'avoir transmise l'amour de la littérature.
Sans oublier l'honorable Slimane BENAÏSSA pour sa contribution précieuse.
Une reconnaissance particulière s'adresse à Mr. Mehassouel Ezoubeyr, mon directeur de
recherche, pour sa patience, ses précieux et judicieux conseils et son fidèle soutien.
Ainsi qu'au Dr. Yahia Hadj Mhammed et Mr. Karim Belhadj de m'avoir donné le plaisir pour
se rencontrer avec le dramaturge algérien Slimane Benaïssa.
Une reconnaissance précieuse que j'adresse à ma tante Nacira de m'avoir envoyée des livres
de France.
Je remercie aussi le grand spécialiste du théâtre algérien, le professeur Cheniki Ahmed et qui,
grâce à lui j'ai adoré le théâtre.

Dédicace

Je dédie ce modeste travail

A mes chers parents pour leur soutien et leur encouragement durant mes années d'étude.

A ma famille, mes proches et mes amis.

A tous les passionnés du théâtre

Résumé

La présente étude est intitulée les aspects culturels dans le théâtre algérien : étude analytique et comparative de *La fête virile* de Fatima Gallaire et d'*Au-delà du voile* de Slimane Benaïssa. Deux pièces théâtrales qui représentent la société populaire algérienne. Cette analyse nous mène à relever les aspects culturels manifestés au sein des deux pièces théâtrales, en se basant sur la classification de Peter Newmark, aspects écologiques, matériels, sociaux, d'organisation et d'hierarchisation politiques et gestuelles et habituelles.

Cette étude évoluera sous trois axes principaux : l'évolution et les tendances de l'écriture dramaturgique en Algérie, culture et littérature, et enfin une partie analytique et comparative des aspects culturels des deux pièces, en se basant sur les répliques des personnages et des signes littéraires symboliques. Il s'agit enfin d'interpréter la manière dont chaque dramaturge transpose ces traits de la culture dans son texte.

Mots clés : théâtre algérien, culture, la fête virile, au-delà du voile, signe.

Abstract

The present study is entitled: cultural aspects in the Algerian theater: an analytical and comparative study of Fatima Gallaire's "la fete virile" and "Au-delà du voile" of Slimane Benaïssa. This analysis leads us to highlight the cultural aspects manifested in the two theatricals plays, based on Peter Newmark's classification of cultural aspects, ecological, material, social, organizational and hierarchical aspects of political and gestural and habitual. This study is based on three principal axes: the evolution and the tendencies of the dramaturgic writing in Algeria, culture and literature, and at the end an analytical and comparative analysis of the cultural aspects of the two plays, based on the replicas of the characters and symbolic literary signs. Finally, this study aims at interpreting the way of each playwright conveys culture in his writing.

Keywords : Algerian theater, culture, la fete virile, au-delà du voile, sign.

Table des matières

Introduction générale.....	p03
Chapitre un : Théâtre algérien, évolution et tendances	p07
1-0 Introduction.....	p08
1-1 Définition du théâtre	p08
1-2 L'évolution du théâtre en Algérie	p09
1-2-1 Les formes préthéâtrales.....	p09
1-2-1-1 Le conteur.....	p09
1-2-1-2 La saynète.....	p10
1-2-1-3 Le karagouz	p11
1-3 Les influences orientales et occidentales.....	p11
1-4 Aperçu historique du théâtre algérien : 20e siècle	p13
1-4-1 Le théâtre algérien d'expression dialectale.....	p14
1-4-2 Le théâtre algérien d'expression arabe littéraire.....	p18
1-4-3 Le théâtre algérien d'expression amazigh	p19
1-4-4 le théâtre algérien d'expression française.....	p20
1-4-5 Le théâtre algérien féminin.....	p22
1-5 Les tendances de l'écriture dramatique en Algérie	p23
1-6 Conclusion.....	p29
Chapitre deux : Culture et littérature	p31
2-0 Introduction.....	p32
2-1 Définition de la culture	p32
2-2 Langue et culture.....	p34
2-3 culture et littérature	p37
2-4 Classification des aspects culturels	p39
2-4-1 les aspects écologiques (ecology).....	p39
2-4-2 Les aspects matériels (Material Culture)	p40
2-4-3 Les aspects sociaux (Social Culture).....	p40

2-4-4 Les aspects gestuels et habituels.....	p41
2-4-5 Les aspects d'organisation et d'hierarchisation politiques	p41
2-5 Conclusion... ..	p41
Chapitre trois : Etude analytique et comparative des aspects culturels dans La fête virile de Fatima Gallaire et Au-delà du voile de Slimane Benaïssa	p42
3-0 Introduction.	p43
3-1 Présentation de Fatima Gallaire	p43
3-2 Présentation de la pièce théâtrale <i>La fête virile</i>	p44
3-3 Etude analytique des aspects culturels de La fête virile.....	p45
3-3-1 Aspects matériels	p46
3-3-2 Aspects sociaux	p47
3-3-3 Aspects gestuels et habituels	p54
3-3-4 Aspects d'organisation et d'hierarchisation politiques	p54
3-4 Présentation de Slimane Benaïssa.....	p55
3-5 présentation de la pièce théâtrale <i>Au-delà du voile</i>	p56
3-6 Etude analytique des aspects culturels d'Au-delà du voile.....	p56
3-6-1 Aspects matériels	p57
3-6-2 Aspects écologiques.....	p57
3-6-3 Aspects sociaux	p57
3-6-3 Aspects gestuels et habituels	p65
3-7 Etude comparative des aspects culturels manifestés dans les deux corpus.....	p66
3-8 Conclusion	p69
Conclusion générale... ..	p70
Références bibliographiques... ..	p73

Introduction générale

Introduction Générale

Le théâtre est un champ où s'animent une rencontre et une union populaire de toutes les classes sociales d'une communauté. Contrairement à la télévision qui est une rencontre familiale, le théâtre réunit toute la population.

Le théâtre algérien est un genre éventuellement moins répandu dans les études universitaires. De grands professeurs ont mis en valeur l'art scénique algérien ; nous citons par exemple la thèse de doctorat d'Arlette Roth, *Le théâtre algérien de langue dialectale (1926-1954)*, soutenue en 1965, ainsi que la thèse d'Ahmed Cheniki, *Théâtre algérien, itinéraires et tendances* en 1993, en outre la thèse de Lamia Bereski, *Culture populaire et jeux d'écriture chez Abdelkader Alloula* en 2004 et la thèse de Hadj Dahmane, *Engagement et contestation dans le théâtre algérien des origines à nos jours* en 2009. (Dahmane, 2011 : 11). De nouveaux travaux, qui ont traité cet art en Algérie, voient le jour avec de nouvelles tentations littéraires et artistiques.

Le théâtre est de ses origines, inspiré de la tradition orale. C'est pourquoi, se manifestent dedans, des traits de la culture sociale. Les aspects culturels seront l'axe primordial de notre travail, qui se manifestent explicitement ou implicitement dans les deux pièces théâtrales ; *La fête virile*, pièce écrite par la pionnière de la dramaturgie féminine en Algérie, Fatima Gallaire et *Au-delà du voile*, pièce écrite par le dramaturge, acteur et traducteur algérien de ses pièces, Slimane Benaïssa.

Nos motivations s'inscrivent dans la nouveauté de ce champ de recherche, le théâtre algérien qui est un genre moins traité dans les études littéraires universitaires. En outre la tendance féministe est parmi les intentions les plus récurrentes dans la littérature contemporaine, y compris Gallaire et Benaïssa qui ont opté pour cette tendance par le biais de l'évolution des thèmes sociétaux traités dans leurs textes.

Nous constatons dans un produit littéraire, plus particulièrement le théâtre qui est issu d'origines de la tradition orale, une présence majeure des aspects tirés par la conception de la culture. Cela nous a menés à effectuer cette recherche.

Le présent travail vise à atteindre les objectifs suivants :

- Connaitre les différentes définitions de la culture.

- Identifier les aspects culturels manifestés dans les deux pièces théâtrales et réaliser un travail comparatif pour interpréter l'intention de chaque dramaturge en faisant recours à la culture.
- Identifier l'intention de chaque dramaturge d'avoir choisi tel ou tel fait culturel.
- Faire un travail comparatif dont nous relèverons le point de convergence et de divergence de la classification des aspects culturels.

Ce travail nous a mené à poser la problématique suivante : comment se manifestent-ils les aspects culturels dans les deux pièces théâtrales ; *La fête virile* de Fatima Gallaire et *Au-delà du voile* de Slimane Benaïssa ?

Afin de répondre à cette problématique, nous émettons les hypothèses suivantes :

- Chaque dramaturge représenterait les aspects culturels à sa propre façon selon le contexte spatial, temporel, politique, économique et idéologique où se sont déroulés les événements de l'histoire.
- Chaque aspect porterait un signe symbolique significatif selon l'intention de l'auteur.
- Les aspects culturels se manifesteraient dans les deux pièces théâtrales

Dans le cadre de la réalisation de ce travail, nous ferons appel à la sémiotique littéraire, une théorie analysant les signes littéraires par le biais de la classification des aspects culturels et l'interprétation de chaque aspect et son utilité dans tel contexte.

Et pour atteindre nos objectifs, nous allons faire une étude d'abord analytique pour relever les aspects culturels selon la taxonomie de Peter Newmark qui a classifié ces aspects en cinq catégories. Puis une étude comparative des ces aspects culturels pour les interpréter selon leurs contextes.

Pour réaliser ce travail, nous avons devisé les titres de notre recherche en trois chapitres.

D'abord, nous partirons dans le premier chapitre des origines du théâtre algérien et son évolution par la présence de plusieurs dramaturges et acteurs algériens qui se sont inspirés de plusieurs références universelles.

Ensuite, nous essaierons dans le deuxième chapitre de mettre en valeur la culture et sa relation avec la langue et la littérature pour la mettre dans un contexte littéraire pour voir par la suite la classification des aspects culturels selon l'écrivain américain Peter Newmark.

Enfin, le troisième chapitre traitera la manifestation des différents aspects culturels au sein des deux pièces théâtrales pour arriver à la fin à réaliser une étude comparative en interprétant les

intentions communes et différentes des deux dramaturges en faisant appel à la culture dans leurs textes.

Chapitre un

Théâtre algérien, évolution et tendances

Chapitre un : Théâtre algérien, évolution et tendances.

1-0 Introduction

Le théâtre est l'un des genres majeurs de la littérature, valorisé dans le monde entier et peu traité et étudié au Maghreb, particulièrement en Algérie. Nous opterons dans le premier chapitre de définir le théâtre selon plusieurs références et de présenter un aperçu bref qui parle de l'évolution du théâtre en Algérie

Le théâtre, de ses origines, fait partie de la littérature orale car il s'est émergé d'abord par le conte et le sketch, c'est pourquoi, nous allons expliquer les trois formes pré-théâtrales tout en donnant quelques exemples.

En revanche, nous présenterons un aperçu historique qui expliquera l'émergence du théâtre en Algérie, exprimé d'abord en arabe populaire (dialectal), puis en arabe classique (littéraire), ainsi qu'en expression amazighe (le kabyle voire le mozabite) et finalement en expression française. Nous élaborerons par la suite, les tendances d'écriture du théâtre algérien par période dont nous résumerons les différentes intentions des dramaturges selon leurs divers contextes.

1-1 Définition du théâtre

Pour découvrir l'évolution du théâtre en Algérie, il nous faut d'abord chercher et définir le sens du mot « théâtre » selon plusieurs références et quelles sont ses tendances et intentions.

Selon Aristote : « *le théâtre est un lieu de représentation d'événements humains et sociaux* » (<http://www.limag.refer.org/Theses/Cheniki.htm>, consulté le 06-02-2019), l'acteur reflète les problèmes vécus par la société en reproduisant des sentiments et des actions. C'est pour cette raison, le théâtre est différent selon la forme et les caractéristiques de chaque communauté car il reflète son vécu.

Le dramaturge Slimane Benaïssa définit le théâtre en tant que : « *socialisation des conflits* » (notre entretien avec l'auteur), une société ne peut pas vivre sans conflits surtout négatifs qui mènent à la guerre, alors la société se trouve censée les socialiser, pour Benaïssa, l'utilité du théâtre réside en résolvant les conflits. Par conséquent : « *Au théâtre, tout s'écrit, se dit et se joue sur scène* » (Khelfaoui, 2017 :10), cela se fait pour décrire avec détails les conditions et les situations d'une telle société.

Selon le professeur Ahmed Cheniki, lors d'une conférence organisée à l'occasion de la 9^{ème} édition du festival du théâtre international, à l'université de Bejaïa : « *Le théâtre est la représentation de la réalité* » (https://www.youtube.com/watch?v=_jVEKG0NvEA, consultée le 05-04-2019), cela explique que la scène est une deuxième représentation de la société de toutes ses dimensions, culturelle, idéologique, sociétale, ...etc.

D'après Aran, Saint-Jacques et Viala : « *le Théâtre désigne d'abord le lieu où des acteurs se tiennent pour jouer [...], il spécifie des œuvres qui sont, le plus souvent, à la fois texte et spectacle. Il consiste donc un art, ainsi qu'un domaine -plutôt qu'un genre-de la littérature* » (Aran, Saint-Jacques et Viala, 2012 : 762). Ainsi, une relation étroite doit être mise et prise en considération entre le texte et la scène car la tâche du dramaturge ne consiste pas seulement en l'écriture de la pièce, mais elle va au-delà jusqu'à sa mise en scène. La pièce théâtrale est considérée comme étant un succès lorsqu'elle arrive à satisfaire et sensibiliser l'audience.

1-2 L'évolution du théâtre en Algérie

Avant de traiter le début du théâtre algérien, nous posons la question des origines de cet art, qui a fait un conflit mémoriel entre les fondateurs de ce genre en Algérie.

1-2-1 Les formes préthéâtrales

Plusieurs chercheurs conviennent que le théâtre en Algérie ne s'est émergé en tant qu'un vrai genre littéraire, avec ses règles, qu'après l'arrivée du colonisateur français. L'Algérie a côtoyé la civilisation européenne à travers le colonisateur français. Mais le théâtre algérien a vu son essor dans ce pays juste après la première guerre mondiale.

Au Maghreb, plus particulièrement en Algérie, nous pouvons citer trois formes préthéâtrales : « *les narrations épiques du rawi (le conteur) - appelé aussi al-maddah-, les sketches et le karagouz* » (Dahmane, 2011 : 28).

1-2-1-1 Le conteur

Il est probablement nécessaire de chercher le sens du terme « conteur » avant d'expliquer son rôle emblématique. Le mot « conteur » vient du verbe « *Hakaa* حكى » en langue arabe qui signifie ; imiter, mimer sans métamorphoser la pensée d'autrui. Nous remarquons une diversité langagière en introduisant le mot « conteur » en d'autres sociétés ; y compris

l'ancienne Syrie qui l'appelle « hakawati », aussi en Afrique du nord ; « al-maddah » ou « gouwal » (le diseur). (Dahmane, 2011 : 28). Al-meddah se présente comme un acteur sur scène, comme l'a expliqué CHENIKI dans sa thèse : « *quand le gouwal s'exprime, plusieurs personnages parlent et gesticulent tour à tour* » (<http://www.limag.refer.org/Theses/Cheniki.htm>, consulté le 03-03-2019). Al-maddah portant son burnous avec ses accessoires qui changent selon le conte raconté, il utilise un langage populaire et un style particulier selon l'histoire ; le gouwal crie, baisse sa voix, chante, ...etc.

« *Il peut incarner n'importe quel personnage, allant, au besoin, jusqu'à imiter les animaux* » (Ibid : 29). Il est le reproducteur de la société en traitant les problèmes quotidiens et en transmettant les valeurs de sa communauté ; thèmes religieux, épiques, politiques, ..., transmettant ainsi des informations non contrôlées par l'Etat français à partir d'un conte. En même temps, il porte plusieurs rôles : « *tantôt un marchand, tantôt un riche négociant, une femme coquette ou un pauvre paysan débarquant en ville...* » (Ibid), il se reproduit fréquemment dans les cafés, les souks et les endroits publics pour recueillir le plus grand nombre de spectateurs. Et d'après Arlette Casas, les conteurs ont, depuis longtemps, joui d'une place précieuse et importante dans la société, notamment au Maghreb. (Casas, 1998 : 51). Cela a donné envie au peuple d'adorer cette forme car elle est proche de son milieu social.

1-2-1-2 La saynète

La saynète est une autre forme préthéâtrale, elle est moins répandue que la hikayat car elle exige différents accessoires et différents acteurs Elle est représentée lors de certaines cérémonies telles que : le mariage, la circoncision, la fête de la naissance du prophète, les fêtes Achoura, ... Ces dernières par exemple : « *ont pris un aspect burlesque et carnavalesque. Elles sont accompagnées de représentations dramatiques. A Ouargla, en Algérie, le peuple se répand, à cette occasion, dans les rues, déguisé et le visage recouvert de masques humains ou animaux ; des saynètes populaires sont interprétées* » (Tomiche, 1969 : 44).

Par ailleurs, les thèmes des saynètes sont divers selon ses références : « *le plus souvent, aux épopées de certains héros, authentiques ou légendaires, ou bien à certains saints locaux* »

(Dahmane, 2011: 30). Lors et depuis l'occupation coloniale en Algérie, des saynètes ont été jouées : « *au ton très contestataire* » (Ibid : 30) en contestant quelques fables et récits pour rendre hommage à Ali b. Abi Taleb : « *grande figure de la chevalerie de l'islam* » (Ibid : 31). De ce fait, il faudrait dire que la saynète est une forme préthéâtrale moins connue par rapport aux autres formes.

1-2-1-3 Le karagouz

Le karagouz est considéré parmi les formes préthéâtrales que le monde arabe a connu généralement et en particulier l'Algérie.

« وإذا كانت هذه الأخبار التي وصلتنا، تختلف في تحديد الفترة التي دخل فيها هذا الفن إلى الجزائر بدقة، والظروف التي أحاطت بنشوئه، فإن وجوده قد ثبت في تلك البيئة حيث كان مصدر تسلية و ترفيه لدى فئات الشعب و الحكام الأتراك. على أن بعض الدارسين، يذهب إلى أن الأراجوز قد دخل الجزائر في القرن السابع عشر على يد الأتراك الذين جلبوه معهم للتسلية وقت الفراغ خاصة في شهر رمضان. وأول ما ظهر كان في المدن والمناطق حيث يتجمع الأتراك، ثم انتشر بعد ذلك عبر كل البلاد » (Mirate, 2000 : 15, citée dans Roth, 1941 : 19).

« *Si les nouvelles que nous avons reçues sont différentes pour déterminer la période dont laquelle cet art est entré en Algérie avec précision et les circonstances de son développement, son existence a été prouvée dans cet environnement propice au divertissement et au divertissement du peuple et des dirigeants turcs. Selon certains spécialistes, toutefois, le karagouz serait entré en Algérie au XVIIe siècle aux mains des Turcs qui les auraient amenés pour leurs loisirs, en particulier au mois de Ramadan. Et le premier est apparu dans les villes et les régions où se réunissent les Turcs, puis s'est répandu dans tout le pays.* » (Notre traduction). Le karagouz est d'origines turques : « *il s'agissait, dans ce cas, de kara (noir) et göz (œil), le mot signifiant alors « œil noir »* » (Dahmane, 2011 : 31). D'autres s'efforcèrent, par contre, de lui trouver des origines indiennes : « *pour expliquer son implantation en terre d'islam* » (Aziza, 1975 : 48). Le karagouz avait une visée bien déterminée pour son rôle libérateur en transmettant l'esprit de la lutte contre la colonisation.

1-3 Les influences orientales et occidentales

« *Le théâtre en Algérie, comme dans le monde arabe et en Afrique est venu de l'extérieur. C'est un art importé* » (<http://www.limag.refer.org/Theses/Cheniki.htm>, consulté le 08-04-

2019). Tout auteur, de son tour, est influencé des anciens avant qu'il entame le monde de l'écriture, notamment quand un pays, comme l'Algérie, a vécu des situations misérables et son peuple connaissait un taux élevé d'analphabétisme. Les dramaturges algériens sont influencés de l'occident, ainsi que de l'orient.

Le Maghreb est influencé, au début, de l'Égypte vu qu'il a eu de véritables relations avec elle. « *L'Égypte a un passé théâtral antérieur à celui de la Grèce* » (Casas, 1998 : 51), cela est expliqué par plusieurs spécialistes d'histoire tels que l'égyptologue Diotron en faisant ses recherches, désormais, il a révélé que les origines du théâtre égyptien existent dès des siècles avant J.C : « *La stèle d'Edfou, découverte en 1922, confirme l'existence aussi d'un théâtre laïque en Égypte au deuxième millénaire avant J.C* » (Ibid),

En terre d'Islam, un autre genre de théâtre a vu le jour, en l'occurrence, le théâtre d'ombres. Au 12^e siècle, les Mongols ont importé ce genre en Turquie, puis il a connu un succès en Égypte au 13^e siècle. Avant de devenir un genre populaire, ce théâtre a éveillé l'intérêt de plusieurs hommes de lettres et de philosophes, à titre particulier, les pièces d'Ibn Daniel, elles ont été écrites en vers libres et rimes. Le sultan d'Égypte, ShaBan et le sultan Ayyubide, Saladin avaient une relation étroite avec le théâtre en assistant à des scènes théâtrales même en voyageant, ils prennent avec eux les comédiens et les figurines. (Ibid : 52). De ce fait, nous constatons que ce type de théâtre, au début, a eu sa place avec la classe bourgeoise et intellectuelle. Aussitôt qu'il est devenu populaire, il s'est focalisé sur des thèmes proches du peuple pour être son porte-parole : « *il mêle la satire à l'obscénité* » (Ibid)

De son arrivée en Algérie au 17^e siècle : « *c'est sous sa forme populaire* » (Ibid). Le théâtre d'ombres algérien entre en place d'interdiction avec la colonisation française en 1830.

Par ailleurs, au 19^e siècle, la colonisation européenne s'est installée au Moyen-Orient en imposant un modèle de théâtre occidental. Les européens ont fait installer des missionnaires français au sein des communautés colonisées telles que la Syrie et le Liban, pour effet d'introniser la culture française et chrétienne à travers l'enseignement. Nous citons comme exemple, Marun Al Naqqash, un jeune passionné par le théâtre qui représente *l'avare* de Molière à Beyrouth. (Ibid : 53)

Après le succès qu'a vu cette adaptation de la pièce de Molière, les missionnaires, en 1850, ont interprété d'autres pièces de Racine, Corneille, Hugo, Molière, Dumas, Shakespeare, ... etc.

En 1869, des troupes de comédiens syriens et libanais ont adapté le modèle théâtral occidental en Égypte. Au cours des années suivantes, le théâtre occidental a vu un grand essor au Moyen-Orient et en Égypte, immédiatement, un mouvement intellectuel valorisant l'identité arabe a été créé. Comme l'Algérie a été colonisée par la France, à cette époque-là, Il n'y avait aucune activité théâtrale (Casas, 1998 : 54).

« Cette naissance prenait appui sur les traditions algériennes en même temps qu'elle subissait une double influence orientale (les tournées des troupes égyptiennes) et une influence française : c'est un Algérien (Rachid Ksentini) ayant travaillé en France et parcouru les cinq parties du monde, qui créa à son retour en Algérie, la première troupe de théâtre » (Merqem, 1960 : 134).

En somme, le théâtre algérien est né et a eu son succès grâce à des importations extérieures, tout genre se valorise en se mêlant avec les autres cultures.

1-4 Aperçu historique du théâtre algérien : 20^e siècle

Pour connaître et traiter le théâtre en Algérie, nous allons aborder plusieurs traits : « *son fonctionnement, son évolution, sa genèse et situer les conditions qui lui ont permis d'exister* » (<http://www.limag.refer.org/Theses/Cheniki.htm>, consulté le 14-04-2019). Le théâtre algérien s'est évolué d'une année à une autre, cela a été effectué à travers plusieurs dramaturges et plusieurs faits périodiques.

En 1926, un parti politique nord-africain a été créé, l'Etoile Nord-Africaine¹. Quelques années après, BEN BADIS et Toufik El Madani ont créé l'association des Oulémas, qui avait pour rôle, d'éduquer, cultiver et éveiller la conscience du peuple. A Paris, les fonctionnaires se mettent aussi d'accord pour une visée libératrice. (Casas, 1998 : 55). De ce fait, le théâtre algérien est né au tour de ces événements pour dire au colonisateur qu'il est là pour libérer la nation. Si bien que nous constatons d'après nos lectures que les pièces théâtrales à cette époque-là avait une tendance vers l'histoire comme a déjà abordé Cheniki : « *L'histoire est un des sujets privilégiés des représentations théâtrales dès les débuts de l'activité théâtrale*

¹ Un parti nationaliste des trois pays du Maghreb, il a été fondé sous l'influence de l'Emir Khaled. Ce parti maghrébin est devenu, par la suite, un parti algérien avec pour leader, MESSALI Hadj.

autochtone » (Milliani, 1935 : 67). Les dramaturges algériens faisaient appel à l'histoire en opposant les thématiques tirées de la vie quotidienne durant ce siècle-là. La naissance de l'activité théâtrale en Algérie est caractérisée par cet intérêt donné aux rappels historiques pour que le peuple revive son passé établi de la civilisation arabe.

« Dans la pièce, *Loundja al andalousia* dont les personnages sont espagnols ou maghrébins et dont l'action se déroule en Espagne, l'auteur, Rachid Ksentini a fait évoluer des personnages fictifs et brossé un tableau de Grenade conforme seulement aux souvenirs que la tradition populaire a conservé dans certains récits. » (Bencheneb, 1935: 79).

Rachid Ksentini², en écrivant sa pièce théâtrale *Loundja al andalousia*, a fait recours à l'histoire de la civilisation espagnole, y compris la civilisation andalouse, afin de faire revivre les événements passés, notamment à cette période-là où le colonisateur a implanté ses valeurs européennes.

1-4-1 Le théâtre algérien d'expression dialectale

« *Le théâtre en Algérie a, très tôt, été l'enjeu d'une sorte de conflit mémoriel* » (Milliani, 1935 : 67). Mahiedine Bachterzi³ a publié son ouvrage *Mémoires* (1919- 1939), et dès lors, un conflit historique entre quelques fondateurs a existé pour discuter la question des origines du théâtre algérien.

« *Qui a été le créateur du théâtre arabe en Algérie ? Les uns diront : Ksentini. D'autres : Allalou, D'autres enfin citeront mon nom Et je pense que tous ont raison.* » (Bachterzi, 1939 : 11).

Bachterzi a publié son ouvrage *Mémoires* pour mettre fin aux malentendus. Le fait de rédiger ses mémoires⁴, est une manière de prendre position dans l'histoire et à titre particulier envers le champ politique ; la guerre de libération.

Il faut signaler que Bachterzi se situe clairement en expliquant dans ses *Mémoires*, que les origines du théâtre algérien sont anciennes, et de ce fait, nous pouvons le considérer comme

²Né le 11 novembre 1887 à Alger. Fils d'une famille d'artisans. Il a exercé plusieurs métiers, il a même été figurant à Paris. A son retour au pays, il s'est rencontré avec ALLALOU, dès lors, il fait le théâtre.

³ Né le 15 décembre 1897 dans la Casbah à Alger et mort le 6 février 1986 à Alger, l'un des fondateurs du théâtre en Algérie, il est aussi chanteur, auteur et acteur. Il a écrit ses *Mémoires* parus chez la Sned, en trois volumes.

⁴ A part les *Mémoires* de BACHTERZI, ALLAOU, ROUICHED, Mohamed HILMI, Tahar FOUHDALA, H'ssen DERDOUR, ... etc, ont écrit aussi leurs mémoires. Sans compter les biographies de Rachid KSENTINI, Ould Abderrahmane KAKI, Mohamed TOURI, Mustapha KATEB, ... etc.

source historique : « *Mais plus qu'à aucun de nous trois, je crois que l'honneur de cette création revient à... L'époque. Le théâtre algérien est sorti du néant dans les années qui ont suivi la guerre de 1914 parce qu'il était une manifestation de la prise de conscience du peuple algérien.* » (Bachterzi, 1939 : 12).

Il n'en demeure pas moins que les contradictions sont clairement dénoncées et d'un ton estompé, comme a déjà dit Allalou⁵ : « *Mais dans cet ouvrage, il y a aussi des erreurs regrettables et beaucoup de confusions en ce qui concerne les faits et les personnes de cette période des débuts de notre théâtre algérien* » (Allalou, 2004 : 16).

Dépassons ce conflit mémoriel, selon Cheniki :

« Il n'est pas possible d'évoquer le parcours du théâtre en Algérie sans citer trois noms incontournables, trois destins qui marquèrent durablement la représentation dramatique algérienne : Allalou, Bachetarzi et Ksentini. Décrire leur itinéraire, c'est retracer inévitablement l'évolution et les ambiguïtés de l'art scénique » (<http://www.limag.refer.org/Theses/Cheniki.htm>, consulté le 20-04-2019).

Les trois dramaturges se sont accommodés par le théâtre algérien car leurs noms sont liés à ce théâtre.

Le théâtre algérien commence à voir le jour après la première guerre mondiale et s'est émergé clairement dans quelques villes algériennes.

Le théâtre algérien d'expression dialectale est apparu en 1926 avec la première pièce *Djeha*⁶ qui a donné naissance à ce théâtre, représentée par Allalou, dont elle parlait : « *des gloires arabes passés de l'Andalousie, de Baghdad, etc.* » (Dahmane, 2011 : 34). Cette pièce a été interprétée en arabe dialectal, cela a attiré l'attention du peuple, comme a dit Bachterzi dans ses *Mémoires* : « *Pour la première fois, les Algériens avaient entendu une pièce qui parlait leur langage* » (Bachterzi, 1939 : 63).

Le personnage de Djeha a inspiré plusieurs auteurs algériens à la période postcoloniale, tels que Kateb Yacine : « *Djeha est présent dans son texte satirique, La Poudre d'intelligence,*

⁵ Né le 3 mars 1909 à Alger et décédé le 20 février 1992 à Alger, il est le pionnier du théâtre algérien présentant la pièce de *Djeha* en 1926. Il a fait une formation en musique, cela a influencé son théâtre.

⁶ Le personnage de Djeha se ressemble à celui de Figaro. Il sera exploité par Kateb YACINE. Un personnage savoureux que le peuple connaît pour l'avoir représenté déjà dans des sketches.

publié en 1959 et dans toutes ses pièces écrites par l'auteur après l'indépendance (*Mohamed, prends ta valise, La guerre de deux mille ans, Palestine trahie, Le roi de l'Ouest*) ». (<http://www.limag.refer.org/Theses/Cheniki.htm>, consulté le 24-04-2019).

Après le succès qu'a vu la pièce jouée par Allalou, ce dernier est monté en scène pour la deuxième fois pour présenter *Zouadj Bou aqlayin* (le mariage de l'homme à deux cerveaux), pièce en trois actes et cinq tableaux, dont Ksentini a joué son premier rôle. En 1928, Allalou monte en scène, à l'Opéra d'Alger, pour jouer *Aboul hassan el moughafal*, et dont il prend le rôle de Zoubida, femme du calife Haroun ar-Rachid. (Dahmane, 2011 : 34).

En 1932, Allalou arrête d'écrire et de mettre en scène le théâtre, il a eu deux choix ; soit il fera du théâtre, soit il continuera à travailler dans la société des tramways algériens : « *Il opta pour le métier de traminot* » (<http://www.limag.refer.org/Theses/Cheniki.htm>, consulté le 24-04-2019) Allalou a quitté le théâtre en laissant des travaux qui ont marqué le peuple algérien.

Quant à Bachterzi, comme l'appelait Cheniki, « *l'homme des aventures ambiguës* », un deuxième pionnier du théâtre algérien, qu'a connu le peuple, plus particulièrement, dans les années trente. « *Allalou cessa d'écrire et de jouer en 1932. Rachid Ksentini, las et quelque peu malade, ralentit sérieusement le rythme de sa production* » (Ibid), alors, le champ s'est libéré pour Bachterzi pour marquer son personnage. Selon les propos de Hadj Dahmane, Bachterzi est le plus prolifique et le plus éclectique : « *il créa un répertoire ; aux comédiens, farces et sketches de Allalou et Ksentini, il ajouta ses propres œuvres à lui, [...], soit en tout, environ soixante-dix pièces* » (Bencheneb, 1969 : 100). Bachterzi a marqué sa présence par sa production théâtrale différente et qualifiée.

Pour Bachterzi, le peuple adore tellement le comique qu'il a adopté ce genre tout en transmettant, en même temps, des tendances sociales et en s'attaquant aux fléaux qui détruisent le peuple. Il a écrit *Djoughala mouddain fil ilm* (Les faux-savants),

Il a écrit *phaqo* (réveillez-vous), une reprise d'une production de KSENTINI, *El Kheddaine* (Les traitres), *Beni Oui Oui* (Les dociles), dans ces deux dernières, l'auteur décrit les fonctionnaires arabes qui travaillent dans l'administration française et qui disent non à leurs frères et oui pour leurs maîtres. (Dahmane, 2011 : 44) *Ennisa* (Les femmes), *zid ayyat* (crie

encore !), *El Kheddaine* (Les traîtres) et *Beni Oui Oui* (Les dociles), sont des pièces où Bachterzi s'attaque à l'alcoolisme et au maraboutisme.

D'autres pièces écrites par Bachterzi dont il a adapté quelques pièces de Molière, telles que, *Slimane Ellouk* (Le Malade imaginaire), *El Mech'hah* (L'Avare), *El Moujrim* (Tartuffe) et *Iouaz Ezzokté* (Les Fourberies de Scapin). Cela, est fait en organisant des activités théâtrales à la demande du gouvernement de vichy. (<http://www.limag.refer.org/Theses/Cheniki.htm> , consulté le 24-04-2019)

Bachterzi a été obligé de quitter le monde du théâtre à cause de l'administration française, malgré qu'il est passionné par le théâtre et a fait tout pour le faire aimer. Le colon français lui a dit dans ce sens :

« Monsieur Mahieddine, si vous voulez créer un théâtre algérien pour le plaisir de l'art et pour votre profit personnel, l'administration fera tout ce qui est en son pouvoir pour vous aider. Mais, si vous faites un théâtre algérien qui provoquera des troubles en Algérie, non seulement l'administration ne fera rien pour vous aider, mais elle est assez forte pour vous empêcher de nuire » (Bachterzi, 1939 : 205, citée dans Dahmane, 2011 : 44).

D'après Cheniki, Bachterzi a quitté le théâtre parce que ce dernier ne nourrit personne. Après avoir présenté la pièce *Ma yenfaa ghir Essah*, il a quitté l'art scénique en laissant un grand appui et un véritable ajout dans l'histoire du théâtre algérien.

Un troisième pionnier que le peuple algérien a connu, Rachid Ksentini. Ce dernier est mentionné dans les articles de presse et les travaux universitaires en tant qu'un voyageur aventurier. Mais, le peuple algérien a connu Ksentini en tant que comédien dans la pièce de Allalou *Zouadj Bou aqlayn*. Il a rédigé sa première pièce, *El Ahd el Ouafi* (Le serment fidèle), drame en quatre actes, mais il a échoué faute que la pièce n'était pas précédée d'un concert de chants comme d'habitude avec Allalou et Bachterzi.

Ksentini ne s'est pas arrêté, il est revenu avec une autre pièce *Le mariage de Bou Borma* (L'homme à la marmite), présentée à l'Opéra d'Alger le 22 mars 1928 :

« Cette pièce raconte l'histoire de Bou Borma, ivre et indigne, qui n'arrive pas à « consommer » son mariage. Le frère et le cousin le travestissent en femme. Le cadî (le juge) refuse naturellement d'accepter sa demande en divorce parce que la femme ne peut pas faire pareille doléance. Bou Borma prend la place du juge et condamne tous les plaignants au divorce. Toutefois, il décide de se marier. Depuis cette pièce, fortement appréciée par le public, le nom de Ksentini domina la représentation dramatique algérienne. Après sa mort,

Bachetarzi adapta un grand nombre de ses pièces. »
(<http://www.limag.refer.org/Theses/Cheniki.htm>, consulté le 27-04-2019).

Ksentini est apprécié par le public algérien à partir de la présentation de cette pièce. Il a écrit environ une cinquantaine de pièces qui ont enrichi le répertoire du théâtre algérien.

Ksentini est l'auteur célèbre de la pièce *Loujna al-Andaloussia* dont il a critiqué quelques mœurs de la société traditionnelle. Il a écrit aussi, *Dar Lemhabel* (La maison des fous), *Ach Kalou* (Qu'ont-ils dit ?), *Grellou* (Le cafard), *Fakou* (Ils ont compris). (Ibid).

Rachid Ksentini est resté et restera marqué dans les mémoires des algériens en gardant une véritable aventure qui ne cesserait pas d'être oubliée.

Nous ne pouvons pas s'arrêter ou résumer le théâtre algérien d'expression dialectale chez ces trois grands dramaturges, une troupe d'auteurs et d'acteurs suivront et prendront le flambeau, nous citons comme exemple ; Rouiched qui a écrit un ensemble de pièces, *Hassan etawri* (Hassan le révolutionnaire) en 1957, *Al-bawaboun* (Les concierges) en 1970, ...etc. Slimane BENAÏSSA, l'auteur célèbre de sa pièce, *Babour Ghraq* en 1983, qui a connu un grand succès, dont l'auteur a traité l'identité algérienne. La liste ne se terminerait pas là, mais il y aurait une diversité et une richesse de production théâtrale.

1-4-2 Le théâtre algérien d'expression arabe littéraire

Par opposition au théâtre algérien d'expression dialectale, le théâtre algérien d'expression arabe littéraire (classique), était moins dynamique et moins répandu à cause de la prise de contrôle des écoles coraniques de la part du colon français.

Salah ad-Din (Saladin) et *Madjnoun Layla* (Le fou de Layla), deux pièces adressées à la nation arabe en général. En 1923, *Khadi at l-gharam* (La trahison de l'amour), une pièce jouée à l'Opéra d'Alger et *Badi*, pièce en trois actes : dans ces deux pièces, il était question de sensibiliser le peuple algérien sur l'alcoolisme et ses méfaits. (Dahmane, 2011 : 53)

Mouhamed El-Hadi Sounoussi, un dramaturge algérien de Biskra, qui a écrit *achabab anahid*, et plusieurs de ses travaux sont perdus jusqu'à nos jours. Un nombre de dramaturges voient le jour, ces dernières décennies, d'effet éducatif et social. Avec des travaux ayant des fins éducatives et sociales.

1-4-3 Le théâtre algérien d'expression amazighe

En parlant du théâtre algérien d'expression amazighe, peu de travaux ont été réalisés, par manque de documentation et de manuscrits, quelques pièces de Kateb Yacine ont été traduites en kabyle, telles que, *Mohamed prend ta valise*, *La guerre de 2000 ans*, ...etc. selon Cheniki :

« Lors de la trente-troisième édition du festival de Mostaganem (août 2000), une troupe de Tizi Ouzou joua une pièce en kabyle. Comme d'ailleurs durant le mois théâtral organisé par le ministère de la communication et de la culture en avril 2000 où le théâtre de Béjaia fut représenté par une troupe qui interpréta un texte en berbère »
(<http://www.limag.refer.org/Theses/Cheniki.htm> consulté le 27-04-2019).

Des efforts ont été consentis pour traduire quelques pièces écrites beaucoup plus par des dramaturges berbères en kabyle, cela pour enrichir le patrimoine berbère et métisser plusieurs langues et cultures. Dans le théâtre de Kateb Yacine, le tamazight (kabyle ou chaoui) est utilisé et pris en charge par le chant.

La tradition théâtrale d'expression amazighe au M'Zab a commencé à se développer au lendemain de l'indépendance, sous forme de sketches improvisés qui avaient pour objectif l'animation de fêtes de mariage, au même titre que les chants choraux. Les thèmes de ses sketches traitent, en majorité, de problèmes sociétaux. Il est important de savoir que At Isjen n'a jamais eu de complexe à utiliser le parlé mozabite pour ses activités culturelles, contrairement à quelques cités du M'zab qui n'ont toléré que récemment l'utilisation de tamazight lors de leurs cérémonies. (Notre entretien avec le dramaturge Belhadj Karim, a eu lieu le 24-04-2019 à 10h00).

Nous citons quelques exemples de pièces écrites et jouées en expression mozabite, *Ijenwan imkorrazen* (les cieux étroits), *Tichbert n'letch*⁷, *Amennitou* (Le mort), cette tétralogie traite des problèmes sociétaux par le dramaturge Baelhadj Karim. *Amane arnan arene* (l'eau a vaincu le blé), une pièce écrite par Salah Tirichine.

La liste ne s'arrête pas sur ces deux dramaturges, mais par manque de manuscrits que nous n'avons pas pu recueillir un nombre considérable de travaux théâtraux réalisés en Mozabite. Ainsi que, manque de documentations que nous n'avons pas mentionné le théâtre exprimé en d'autres dialectes amazighs.

⁷ Une robe traditionnelle que porte le petit enfant, tissées de différentes couleurs.

1-4-4 le théâtre algérien d'expression française

Les algériens ont préféré voir des pièces en langue populaire, de ce fait, nous remarquons que le français était absent du champ théâtral et artistique. D'après Cheniki : « *Dans un pays où sévissait l'analphabétisme, écrire des pièces en français était presque une entreprise insensée, absurde, surtout quand les auteurs visaient le large public* » (<http://cultures-algerie.wifeo.com/theatre-langue.php>, consulté le 25-04-2019).

Les dramaturges algériens, à cette époque-là, n'ont pas pris le risque d'écrire en français parce qu'ils savent que le public ne réagirait pas.

Après 1954, les écrivains dramaturges ont commencé à s'intéresser au théâtre. En faisant appel à l'écriture dramatique et dialogique, les dramaturges algériens transmettaient la tragédie et la misère du peuple algérien lors de la guerre de libération en des travaux théâtraux. Nous citons parmi les : Kateb Yacine (*Mohamed, prend ta valise*), Hocine Bouzaher (*Des voix dans la Casbah*), Henri Kréa (*Le Séisme au bord de la rivière*), Ahmed Djelloul (*La Kahéna*) et Mohamed Boudia (*Naissances*). Mais la non maîtrise du langage populaire est l'une des raisons pour choisir de s'exprimer en français.

Le problème qui s'est posé, est que le peuple a refusé toute production en langue française : « *Mettre en scène une pièce en français, c'est inévitablement rompre avec le public populaire* » (Ibid).

Le peuple a tellement rejeté ces productions que les dramaturges se trouvaient exilés par force. « *La censure et la répression marquaient le quotidien. Il eut fallu le courage de Jean Marie Serreau pour mettre en scène Le Cadavre Encerclé de Kateb Yacine* ». (Ibid). Cet homme avait un courage pour mettre en scène la pièce de Kateb YACINE parce que l'administration française considèrait toute idée non conformiste comme soupçonnée. (Ibid)

Quelques pièces de Kateb Yacine ont été jouées grâce à Serreau, mais d'autres pièces, celles de Krea, Bouzaher et de Boudia n'ont jamais vu la scène.

En 1959, Kateb Yacine a écrit une tétralogie, trois pièces et un poème dramatique (*Le cadavre encerclé, Les ancêtres redoublent de férocité, La Poudre d'Intelligence, Le Vautour*), deux

pièces tragiques, une pièce satirique et un long poème dramatique. L'auteur de *Nedjma*, en écrivant ces pièces, mêle le tragique et l'épique pour dire au peuple ; malgré la misère et la mort, nous devons avoir un esprit optimiste. ([Http://cultures-algerie.wifeo.com/theatre-langue.php](http://cultures-algerie.wifeo.com/theatre-langue.php), consulté le 25-04-2019).

En revanche, Mouloud Maameri, un autre dramaturge qui s'est senti obligé d'écrire en français dans la période 1954-1962, a écrit *Le foehn*, une pièce marquée par l'histoire pour dire que la guerre nous est imposée.

« *Tous ces textes, parfois pauvres sur le plan dramaturgique, se distinguent par la violence du ton et la présentation de deux espaces antagoniques : celui des colonisateurs et celui des colonisés* » (Ibid). Le ton nationaliste et libérateur enraciné chez ces dramaturges est un effet de la misère qu'a vécue le peuple algérien.

Kaddour M'hamsadji a publié en 1955 *La dévoilée*, Ahmed Djelloul écrivit *La Kahéna* en 1957. Selon Cheniki : « *Des voix singulières, très peu nombreuses et quelque peu médiocres, abordèrent d'autres sujets* » (Ibid). Peut-être, Cheniki a su la non importance des sujets de ces pièces théâtrales, vu la période et le contexte qui tournent autour.

En 1967, une pièce a été écrite par Assia Djebbar et Walid Carn, *Rouge l'aube*. Mais, elle n'a pas eu un succès. *L'Homme aux sandales de Caoutchouc*, une pièce écrite par Kateb Yacine, qui a été traduite en arabe littéraire et mise en scène par Mustapha Kateb.

Quelques pièces théâtrales ont vu le jour après les années quatre-vingt grâce aux centres culturels français en Algérie, nous citons comme exemple : *Le conseil de discipline* de Slimane Benaïssa, *Mille hourras pour une gueuse* de Mohammed Dib et qui : « *ont été programmées au Festival des Francophonies de Limoges* » (Ibid).

Les émigrés installés en France ont joué quelques pièces, nous citons parmi lesquels, Arezki Metref et Mohamed Zaoui. Nouredine ABA, un dramaturge et poète prolifique que ses pièces n'ont pas vu la scène à part quelques-unes à Paris. D'un ton historique et tragique, il a écrit *Montjoie Palestine* (1970), *L'aube à Jérusalem* (1979), *Tell Zaatar s'est tu à la tombée du soir* (1981), *La Récréation des clowns* (1980), ...etc. (Ibid)

Un groupe de dramaturges qu'a connu l'écriture scénique dans la période post-coloniale, une écriture prolifique de plusieurs auteurs tels que Mustapha Haciane (*A quoi bon fixer le soleil* en 1974, *Les Orphelins de l'empereur* en 1978, Ahmed Azzegagh (*La République des ombres* en 1976), Slimane Benaïssa (*Au-delà du voile* en 1991, *Le Conseil de discipline*, en 1992), Aziz Chouki (*Baya* en 1991, *Le trésor* en 2000, *L'arrêt de bus* en 2003, *Les coloniaux* en 2006, *Esperanza* en 2015), ce dernier a un parcours théâtral très riche avec des productions écrites en langue française, mais la plupart de ses pièces ont été mise en scène dans des centres français par des metteurs en scène français.

Récemment, des festivals nationaux et internationaux, des manifestations, des journées d'étude, des semaines théâtrales, et d'autres activités différentes qui ont revécu l'activité théâtrale pour. Des festivals organisés dans plusieurs villes algériennes ; Mostaganem, Tizi Ouzou, Skikda, Bejaia, ...etc. En 2017, des semaines théâtrales ont été organisées à Mostaganem (Capitale du théâtre) pour traiter différents thèmes liés au quatrième art.

En octobre 2018, Slimane BENAÏSSA était le leader du festival international du théâtre à l'université de Bejaia qui avait pour thème ; la parole des femmes dans le théâtre, et dont plusieurs professeurs et chercheurs ont eu le plaisir d'intervenir tels que le professeur Ahmed Cheniki, ...etc.

En somme, l'activité théâtrale en Algérie a connu son succès en langue arabe, mais elle n'a pas réussi en langue française vu que la plupart des pièces écrites en français recevraient un public français par excellence.

1-4-5 Le théâtre algérien féminin

Après avoir donné un aperçu sur les différentes expressions du théâtre algérien, nous avons remarqué que cet art est marqué par une production conjugale prolifique par excellence.

En dépit de cette production, cela ne cesse pas d'avoir une production presque inexistante de la voix féminine. En tête de liste, nous avons à citer, Fatima Gallaire, émigrée en France et qui a écrit une troupe de pièces ; *Princesses* en 1985, *les co-épouses* en 1988, *Les richesses de l'hiver* en 1990, *La fête virile* en 1990, *Le secret des vieilles* en 1996, *La beauté de l'icône* en 2003, *Camaïeu* en 2006, ...etc.

Dans la période post-coloniale jusqu'à les années 90, Gallaire est la seule dramaturge algérienne qui a montré son talent. Et la plupart de ses pièces ont été mises en scène en France par des metteurs en scène étrangers.

Dans les dernières décennies, comme c'est déjà remarqué pour la production masculine, une troupe de dramaturges féminines ont rédigé des pièces, à l'instar de ; Rayhana qui a vu le jour par sa pièce jouée en France (*A mon âge je me cache pour fumer*) en 2009, Maïssa BEY qui a écrit quelques travaux scéniques à l'ensemble de ses œuvres (*Tu vois c'que j'veux dire*) en 2013, et (*Chaque pas que fait le soleil*) en 2015.

1-5 Les tendances de l'écriture dramatique en Algérie

Les dramaturges algériens ont considéré tout acte culturel en tant qu'affirmation de l'identité culturelle. C'est pourquoi, ils se sont lancés dans cet art et continuent à le faire.

Selon l'écrivain Gabriel Audisio, les auteurs à cette époque-là, ont souffert en présentant leur personnalité dans des conditions où il n'y a ni troupe, ni répertoire, ni salle, ni public. Les premiers qui ont exercé le théâtre en Algérie de 1932 à la veille de la seconde guerre mondiale ont marginalisé le drame historique pour opter pour le comique. Ce dernier a été choisi pour satisfaire les besoins du public, et en traitant des sujets de la société populaire. Pendant ces années, le théâtre était inoffensif car les auteurs choisissent des thèmes sociaux comme le mariage, l'alcoolisme, le divorce et des sujets métaphysiques tels que l'honnêteté, l'hypocrisie. Ainsi que des tendances sociales qui ont révélé les textes théâtraux ; des auteurs ont voulu dévoiler quelques réalités sociales comme les traditions, mais avec une dimension didactique éducative et une morale pour lutter contre les maux sociaux, l'analphabétisme, ...etc. L'objet de ces quêtes avait une tendance morale contre l'alcoolisme, la drogue, l'éducation des filles, ...etc. (<http://www.limag.refer.org/Theses/Cheniki.htm>, consulté le 03-05-2019).

Bachterzi traitait le maraboutisme, et c'était la première fois qu'un homme de scène osa aborder les charlatans qui se sont imposés dans les villes algériennes d'une manière féroce.

Rachid Ksentini, a évoqué des sujets comme l'obscurantisme, les bourgeois et les cadis véreux, il a illustré ces tendances dans plusieurs pièces comme *Dar Lemhabel* (La maison des fous), *Ach Kalou* (Qu'ont-ils dit ?).

D'autres hommes de scène ont adapté des sujets tirés des *Milles et Une Nuit* et des légendes populaires.

Par la suite, vers les années 30, des dramaturges tentent de mettre en réalité des sujets politiques pour éveiller chez le public un ton d'intérêt et de revendication libératrice. Bachterzi, en écrivant *Phaqo* (Ils ont compris), *El Kheddaine* (Les traîtres) une fable politique, *Les Béni Oui Oui*, se positionne politiquement. Il a risqué d'écrire ces pièces originales et nouvelles en traitant le contexte politique et dont il a mentionné quelques hommes politiques et des thèmes interdits pour faire passer son message au peuple pour qu'il se réveille et lutte contre les services coloniaux. Les représentants du théâtre à cette période avaient une tendance anti-coloniale, et un nouveau genre qui s'est émergé ; le théâtre socio-politique. (<http://www.limag.refer.org/Theses/Cheniki.htm>, consulté le 03-05-2019).

Nous remarquons que la présence de la femme sur scène à cette période-là était absente car il était extrêmement ardu et pénible pour une femme de monter sur scène et braver ce milieu, alors, Le rôle féminin a été présenté par des hommes, « dans *Djeha*, *Dahmoune se mit dans la peau de Madame Tamani* » (<http://cultures-algerie.wifeo.com/theatre-langue.php> , consulté le 25-04-2019).

En somme, le théâtre algérien, lors de la période 1926-1939, a eu un succès en optant pour le comique qui a répondu aux besoins du public tout en traitant des sujets qui relevaient de la vie quotidienne populaire. Par la suite, des auteurs comme Bachterzi ont tenté de mettre en scène des thèmes politiques pour éveiller le peuple. Les autorités françaises en Algérie ont déchiffré ces tendances, de sorte que les auteurs se trouvaient obligés de présenter leurs textes au département français avant de les jouer. Bref, nous pouvons appeler le théâtre de cette période, d'un théâtre superficiel à un théâtre profond.

La fin des années 30, un silence dans le champ théâtral a été remarqué. L'Etat français a interdit les pièces de Bachterzi.

Après quelques mois, une reprise de cet art a été évoluée avec la représentation des adaptations de quelques pièces de Molière, ainsi que celles de Ksentini et de Bachterzi qui abordaient des thèmes sociaux quotidiens.

Une troupe d'auteurs-acteurs qui a vu le jour, tels que Mohamed Touri, Mustapha Kateb et Abdelhalim Rais. Touri a réalisé quelques travaux comme *Docteur Allah*, comédie tirée du *Médecin malgré lui* de Molière.

Cette période dans le théâtre algérien est caractérisée par un silence pénible par rapport à la décennie précédente, puis une reprise peu active par quelques dramaturges.

Les années 1947- 1954 des années de formation et de production. Une troupe d'acteurs ont existé grâce aux formations de Bachterzi, la section arabe de l'Opéra d'Alger qui se présentait en scène une fois par semaine.

Selon Cheniki, parallèlement dans d'autres villes algériennes telles que Constantine, Médéa, Annaba, ...etc, des troupes créées par des jeunes acteurs ont découvert la pratique de ce quatrième art.

Les pièces policières, inspirées du cinéma populaire ancien, les dramaturges tiennent à représenter des thèmes tirés des films produits à cette période-là, comme *Ach sar fi lila* (Le drame d'une nuit) de Mustapha Badie, *Le Justicier* de Errazi et Badie.

« *Le recours à l'histoire [...] est un moyen d'élucider le présent, ceci permet au dramaturge d'exprimer avec le plus de fidélité possible, par rapport à l'histoire, sa conception personnelle de son interprétation et sa vision du monde actuel* » (Elias, 1978 : 161). En expression arabe littéraire, *Annibal* et *Jugurtha* sont les deux pièces qui ont connu un succès lors de cette période en faisant appel à l'histoire et en même temps, interpréter le passé dans le présent ; la première écrite par Tawfik Al Madani, est montée sur scène en 1948 à l'Opéra d'Alger où elle a fait recours à l'histoire d'une tendance religieuse, la deuxième, une autre pièce historique écrite par Abderahmane Madwi à la veille du déclenchement de la guerre de libération. (Dahmane, 2011: 59-62).

En donnant des caractères locaux à la représentation et en gardant les mêmes structures de texte, des dramaturges ont choisi l'adaptation des pièces universelles en les algérianisant.

Nous citons par exemple ; Nacer Eddine El-Assimi qui a représenté *Le dernier des Abencérages* de Chateaubriand, *Montserrat* d'Emmanuel Robles qui a été mise en scène par Mohamed Errazi et *Ikache* d'André Sarrouy, ...etc.

Selon Cheniki, le héros de cette période était Mouhamed Touri avec sa production prolifique en réalisant des travaux qui mêlent le jeu réaliste, les espaces merveilleux et fantastiques et l'improvisation. Dire que Touri est le plus productif ne veut dire jamais qu'il est le seul, d'autres dramaturges ont vu l'essor comme Djelloul Bachdjerrah, Ouaddah, Mohamed Hattab, Mustapha Gribi, Mohamed Errazi, ...etc.

Le théâtre en Algérie devient une activité qui doit être prise au sérieux car le public n'est nullement comme à l'époque, il commence à distinguer un travail professionnel et travail amateur comme l'expliquait clairement Cheniki :

« Le travail devenait plus sérieux. Le « professionnalisme » commençait à remplacer le « mégotage » et le bricolage. Le public devenait plus exigeant, il n'acceptait plus n'importe quel produit. Il cherchait continuellement du neuf. Ce qui incitait quelques hommes de théâtre à se renouveler et à découvrir d'autres horizons et de nouveaux auteurs. » (<http://www.limag.refer.org/Theses/Cheniki.htm>, consulté le 03-05-2019).

Une autre tendance qui a dominé les dramaturges des années 1954-1962, le théâtre à cette période-là était une véritable occasion pour lutter contre la colonisation, il était une forme d'expression de combat. Mohamed BOUDIA et Mohamed ZINET ont interprété leurs pièces dans des villes françaises, ils étaient très attachés à leur patrie. Pour BOUDIA, le théâtre doit être révolutionnaire, c'est la raison pour laquelle, La prison n'empêchait pas Boudia d'arrêter son activité, il a joué ses pièces à la geôle pour les détenus. (Ibid).

Selon Cheniki, d'autres dramaturges comme Krea et Bouzaher ont annoncé dès le début leur intention politique et idéologique et en disant qu'ils écrivaient pour une littérature de combat. Et cela est inscrit dans leurs pièces qui sont d'un ton lyrique et d'une langue populaire simple pour décrire la situation de l'algérien déchiré ;

« Naissances de Mohamed Boudia raconte l'histoire d'une famille marquée par la guerre. Des voix dans la Casbah de Hocine Bouzaher évoque la situation politique et sociale d'un quartier algérois ravagé par les bruits et les rumeurs militaires. Le Séisme de Henri Kréa met en scène l'Histoire de l'Algérie, avant et pendant la colonisation. C'est une tentative d'affirmation de l'être national algérien » (Ibid).

Selon Cheniki, Abdelhalim Rais, en écrivant *Les Enfants de la Casbah*, a raconté les difficultés confrontées par le peuple algérien et son combat contre le pouvoir français. De plus, la troupe FLN a accordé une véritable sensibilisation au théâtre pour faire connaître le combat des algériens parce qu'il est devenu le porte-parole du peuple.

« Enfin, dans une troisième période dite e combat, le colonisé, après avoir tenté de se perdre avec le peuple, va au contraire secouer le peuple. Au lieu de privilégier la léthargie du peuple, il se transforme en réveilleur du peuple. Littérature de combat, littérature révolutionnaire, littérature nationale. Au cours de cette phase, un grand nombre d'hommes et de femmes qui, auparavant, n'auraient jamais songé à faire œuvre littéraire, maintenant qu'ils se trouvent placés dans des situations exceptionnelles, en prison, au maquis ou à la veille de leur exécution ressentent la nécessité de dire leur nation, de composer la phrase qui exprime le peuple, de se faire le porte-parole d'une nouvelle réalité en actes. » (Allalou, 1982 : 12)

Les pièces jouées à cette période-là, étaient d'une vision bien précise qui est de lutter contre la colonisation comme l'explique Frantz Fanon en amont dans la citation précédente. Alors, le ton, le verbe, les gestes et le rythme étaient brusques, rapides, violents qui montre une certaine agressivité.

L'objectif des auteurs-acteurs est bien clair, alors la représentation se fait « *dans les camps, les hôpitaux et les maquis des frontières* » (<http://www.limag.refer.org/Theses/Cheniki.htm>, consulté le 10-05-2019), vu le contexte politique et social de l'Algérie.

Quant à Kateb Yacine, toutes ses pièces décrivaient la tragédie du peuple algérien lors de la période coloniale. Sa tétralogie montre les souffrances de la société algérienne dont toutes ses pièces étaient d'une fin tragique qui tente à avoir l'esprit espéré et optimiste.

Selon Cheniki, La période 1963-1972 est marquée par des sujets sociaux, moraux et historiques. Au début des années 60, la question esthétique est plus abordée que celle historique et la trace de Bachterzi est bien claire dans la production scénique grâce à ses formations.

« *Une reprise de Ma Yenfaa Ghir Essah ou (Seule la vérité compte) qui pose le problème de l'arrivisme, eut un succès extraordinaire lors sa présentation en 1965 (10338 spectateurs en 24 représentations, soit une moyenne de 431 personnes par spectacle)* ». (Ibid). Nous

constatons à partir de cette citation que le peuple est attaché au théâtre des années passées et le thème de cette pièce a influencé le spectateur.

Un nombre considérable de pièces a été rédigé à des fins mémorielles pour décrire les conditions de vie des algériens. Rouiched dans *Hassen Terro*, raconte une histoire d'un personnage simple et se confronte à la lutte contre la colonisation malgré lui, Mouloud Mammeri dans *Le foehn*, décrit les souffrances d'une famille lors de la guerre. Ainsi, Abdelhalim Rais en 1966 dans *El Khalidoune*, décrit la situation des algériens dans les maquis pendant la guerre.

En revanche, une troupe de dramaturges nous a présenté la situation du pays après l'indépendance tels que Abdelhalim Rais dans *Le serment*, une pièce écrite sous forme d'appel aux algériens pour changer le pays et le réformer radicalement.

Un groupe de dramaturges dans les années 60-70 s'est consacré à la lutte contre les mouvements de libération, KAKI en 1963 dans *Afrique avant un*, retrace les mouvements de libération africains, *L'Homme aux sandales de caoutchouc*, une pièce écrite par KATEB Yacine en 1972 dans laquelle il raconte la lutte du peuple vietnamien, *Palestine trahit* où l'auteur de *Nedjma* aborde l'histoire de la Palestine et les maux du pouvoir arabe. En résumé, le drame de Kateb Yacine est militant et politique selon CHENIKI. (<http://www.limag.refer.org/Theses/Cheniki.htm>, consulté le 10-05-2019).

Selon Cheniki, les années 70-80 se caractérisent de différentes tendances, *Les Sangsues* de Abdelkader Alloula est une pièce où l'auteur a traité la bourgeoisie et ses problèmes pour sensibiliser le peuple, *Stop* de M'hamed Benguettaf, pièce écrite en 1979 pour donner un exemple des conflits moraux comme l'hypocrisie, *Lejouad* (Les Généreux) en 1985 de Abdelkader Alloula où il a abordé les problèmes confrontés par les citoyens. *Boualem Zid el Goudem* (Boualem, va de l'avant), *Youm el djemaa Kharjou leryem* (Le vendredi sortent les gazelles) et *Babour Eghraq* (Le bateau coule), une tétralogie de Slimane BENAÏSSA dont il a fait une lecture politique de la société algérienne de différentes tendances idéologiques, il explique cela dans le propos suivant :

« Dans Boualem zid el goudem, on tendait vers quelque chose. L'Algérie était là, riche de ses ressources, riche d'espoir, d'une indépendance encore franche. On allait vers cet élan.

Boualem Zid el goudem était le symbole de cet élan. Il refuse les douleurs passées, il n'est qu'avenir, futur. C'est là que réside la force de cette pièce. Dans *Youm el djemaa...*, il atteint enfin la ville de ses rêves et, l'espoir s'amincissant, il se retrouve enfermé dans un étai. Déjà, dans *Youm el djemaa...*, Boualem refuse de demeurer dans cette ville et dit : "si c'est comme ça, je reviens au douar". Dans *Babour Eghraq*, j'ai tenté d'expliquer le pourquoi de cet échec. On s'est retrouvé dans un cercle fermé ou quelque part enfermé ; il se trouve qu'il y a une sclérose quelque part, parce qu'on a joué des jeux faussés. C'est la situation de *Babour Eghraq* »

(<http://www.limag.refer.org/Theses/Cheniki.htm>, consulté le 12-05-2019).

Dans le théâtre de Slimane Benaïssa, l'auteur lui-même s'inspire de la politique et de l'histoire et « *sert de justificatifs pour l'action politique* » (Ouradi, 2009 : 234).

La tendance féministe est élaborée et prise par plusieurs dramaturges. Bachterzi a parlé du mariage mixte que refuse la société algérienne, dans ses pièces *An-Nisa* (les femmes) et *Al annif* (pour l'honneur).

Slimane Benaïssa avait une tendance féministe en écrivant *Au-delà du voile*, dans laquelle il a décrit la situation de deux sœurs qui se discutent sur l'imposition de leur frère et de son autorité par rapport à la place de la femme.

Une autre dramaturge qui est connue par sa tendance précise et claire, Fatima GALLAIRE qui a inscrit ses intentions féministes dans plusieurs pièces, telles que *Princesses* où elle a donné un aperçu des conditions vécues par la femme émigrée, *La fête virile* ; une autre pièce qui traite la relation amoureuse d'une femme avec un étranger qui veut être circoncis, *Les richesses de l'hiver*, écrite en 1996 qui raconte la toute-puissance paternelle sur ses filles.

Plusieurs pièces ont une tendance féministe explicitement ou implicitement. Donner des exemples de Bachterzi, Benaïssa ou de Gallaire, ne veut nullement dire que ce sont les seuls, mais la liste est longue.

1-6 Conclusion

Pour conclure, le théâtre algérien est né dans un champ analphabète colonial prêt à accepter le nouveau et à s'amuser par le comique. Les pionniers de la dramaturgie algérienne ont construit un théâtre tiré et inspiré des répertoires universels et des problématiques sociales, par la suite, politiques de la communauté algérienne.

La tendance féministe est explicitement expliquée par le biais de certains dramaturges et implicitement traitée par d'autres. Les thèmes se diffèrent d'un contexte à un autre, d'un écrivain à un autre et d'une période à une autre. L'écriture dramaturgique s'évolue au fil du temps, mais malgré tout, elle est peu traitée et mise en scène en Algérie. De plus elle commence à connaître un essor notamment grâce aux concours et fêtes organisées généralement à la fin de l'année scolaire.

Chapitre deux

Culture et littérature

Chapitre deux : culture et littérature.

2-0 Introduction

Le thème de la culture est parmi les problématiques éminentes au passé, et jusqu'au nos jours. Plusieurs spécialistes ont défini la culture, mais elle reste un sujet ouvert à plusieurs interprétations. Cela nous a mené à faire une recherche et une lecture aux définitions diverses et en choisir quelques-unes.

La langue et la culture, deux concepts complémentaires qui ne conçoivent pas, l'un sans l'autre. Nous allons faire appel à quelques références qui ont bien expliqué le rapport entre langue et culture et en faire des commentaires.

En revanche, nous expliquerons que la littérature est un lieu emblématique qui tente de présenter des cultures différentes de plusieurs sociétés par des codes culturels significatifs et symboliques. Par la suite, nous classifierons les aspects culturels selon la taxinomie de l'écrivain américain Peter Newmark.

2-1 Définition de la culture

Définir la culture, est l'une des réflexions les plus difficiles. Plusieurs sociologues, anthropologues et littéraires ont fait leurs études et recherches pour définir ce concept, mais cela reste une question sans réponse car la culture développe sa valeur et sa signification selon le contexte social et politique autour duquel vit l'être humain.

La culture nous mène à fournir des interprétations différentes et précieuses car elle est un objet de recherche fécond pour plusieurs spécialistes. Dans un article publié dans le journal El Watan, Nour Eddine Khendoudi avance dans ce sens :

« Face à ce thème, l'incertitude marque singulièrement les penseurs et les intellectuels en général. « Vous Savez ce qu'est la culture vous ? Bien. Moi, pas ». C'est La réponse qui a fusé de la bouche d'André Malraux, Ecrivain de renom, longtemps ministre des Affaires Culturelles de son pays, à la question : « Qu'est-ce que la culture ? » »

(<https://www.elwatan.com/archives/idees-debats/malek-bennabi-theoricien-de-la-culture-1ere-partie-23-09-2009> consulté le 20-05-2019).

Le dictionnaire du littéraire définit la culture selon deux conceptions :

« Culture peut aussi s'entendre selon une conception restreinte pour ne désigner que les productions symboliques (langue, idées, coutumes, mythes, etc.), ou selon une conception élargie, qui inclut aussi les aspects matériels (outils, habitat, habitudes vestimentaires ou culinaires, etc.) » (Aran, Saint-Jacques, Viala, 2002 :169).

De ce fait, nous résumons que la culture est définie selon des voies et des visions bien précises qui prennent en considération tout ce qui renvoie à l'être humain et social.

D'après Alexandre Eyriès, dans son ouvrage intitulé *culture, cultures*, il avance dans l'interprétation de la culture en reformulant les propos de Philippe Coulangeon : « *Pour Philippe Coulangeon, la culture renvoie aux symboles, significations, valeurs et manières de faire propres à un groupe et aux activités expressives, savantes et populaires* » (Eyriès, 2018 :41). La culture va au-delà de la simple définition qui rejoint les pratiques ordinaires et quotidiennes de l'individu, mais elle inclut des aspects idéologiques et symboliques.

Par ailleurs, Claude Lévi-Strauss reformule dans son article publié dans la revue *Anthropologie structurale*, les propos de l'ethnologue britannique Edward Burnett Tylor en évoquant le concept de culture : « [...] , pour qui la culture est un ensemble complexe comprenant l'outillage, les institutions, les croyances, les coutumes et aussi, bien entendu, la langue » (Strauss, 1958 :78). Tylor, dans sa définition, a englobé tous les aspects qui appartiennent à la culture. Cette dernière regroupe des éléments complémentaires qui ont une relation étroite entre eux, l'un fait partie de l'autre et chacun d'eux ne peut s'exister sans la présence de l'autre.

Malek Bennabi, un penseur algérien connu pour son idéologie qui traite plusieurs thèmes sociétaux. La culture est l'une des problématiques posées par Bennabi et a eu un essor dans le monde universel par ses théories.

إن مفهوم الثقافة أيضا محجوب اليوم بعض الشيء بالإنتاجات الثقافية التي تعرض أمامنا في أشكال (Bennabi, 2018 : فلكلورية وحرفية" (53

« *Aujourd'hui, le concept de la culture est victime de productions culturelles qui nous sont présentées sous forme de folklore et d'artisanat* » (Notre Traduction).

Selon Bennabi, le concept de la culture est plus profond par rapport à la vision interprétée par la société populaire. Les spécialistes de sociologie et d'anthropologie expliquent ce concept d'une définition simple qui inclut des aspects matériels, alors que pour Bennabi, c'est tout à fait différent. Tout le monde confond entre la science et la culture en disant que ce sont des synonymes mais cela est interprété différemment par Bennabi ; la science donne le savoir et la possession des valeurs techniques qui génèrent des choses mais la culture donne la science, se manifeste et apparaît dans le comportement et l'auto-richesse de chaque individu social. La possession des valeurs humaines qui créent la civilisation, explique ainsi la culture. (Bennabi, 2018 :54).

Pour récapituler, lorsque la société risque de se noyer, cela veut dire que sa culture est profanée et vandalisée car elle est le critère pionnier de tester le développement et les valeurs d'un individu, voire, un groupe social.

2-2 Langue et culture

Un rapport étroit existe entre langue et culture. Et comme l'a déjà défini l'anthropologue britannique Tylor, que la langue fait intégrante de la culture. Mais des questionnements ont prévalu l'esprit de l'individu ; la langue influence la culture ou la langue est une expression de la culture. Une problématique qui nous mène à analyser la relation entre les deux concepts.

Des spécialistes pensent que la langue est un outil qui sert à décrire, percevoir, analyser, communiquer, discuter et synthétiser. De ce fait, l'être humain, quant à lui, crée sa réalité, son esprit, son comportement en façonnant un monde propre à lui, y compris une culture et une identité. Il n'en demeure pas moins qu'une langue est un élément essentiel en construisant la culture d'un individu ou d'une communauté.

Par contre, d'autres disent que la langue est un élément intégrant de la culture car elle est considérée comme une image qui représente la culture. L'être humain, quant à lui, s'exprime avec un langage qui indique plusieurs traits culturels. Dans un groupe social, l'individu est influencé de l'histoire de sa nation pour présenter ou choisir telle langue d'expression, et cette dernière est forcément basée sur des interprétations culturelles.

« *Les rapports entre langue et culture ne s'arrêtent pas seulement à une objectivation de plus en plus forte dans le cadre des apprentissages, ils renvoient à une structuration profonde de la personnalité et notamment à la construction et la constitution de l'identité culturelle* » (Pretceille, 1991 : 306), l'auteur explique dans cette citation que les liens entre les deux concepts ne se limitent pas seulement dans le champ de la communication, mais ils sont profondément enracinés dans une perspective identitaire. La langue, un outil qui sert à transmettre des messages, en parallèle, prévaloir des traits de la culture parfois sans faire semblant. L'individu social construit sa propre identité en exploitant une langue qui résume sa référence culturelle. Cette référence qui est créée en s'inspirant de sa communauté et de sa réalité historique.

Par ailleurs, Omer Arrijs explique la relation éminente entre les deux concepts ; « *Nos langues nous imprègnent ; nos cultures s'y élaborent – autrement dit, nos vies s'y encodent, s'y projettent* » (<http://users.skynet.be/parlecriture/langue.htm> , consulté le 05-05-2019), la vie sociale de l'être humain est animée par des codes qui consentent des aspects de la culture, y compris, la langue, ces traits hérités de ses ancêtres, ont une place primaire dans la vie de l'individu qui ne peut pas les marginaliser et les mettre en évidence. En plus, la langue et la culture s'évaluent en nous-mêmes. La nomination des personnes telles que « père, mère, apprenant, maître, fils, fille, ...etc. », des choses telles que « tissage, appareil, vêtements, ...etc. », des comportements tels que « économie, politique, culture, ... etc. », n'a pas été choisi au hasard. Selon Omer Arrijs, ces expressions sont issues pour créer le réel, et nous les avons utilisées sans rien changer et sans chercher leurs origines. Mais, si nous nous interrogeons sur l'issue et le vécu de ces mots, certainement nous trouverions « *des classifications, des sélections, des hiérarchisations, des exclusions très relatives, très arbitraires, mais qui s'imposent à nous comme évidentes* » (<http://users.skynet.be/parlecriture/langue.htm>, consulté le 07-05-2019). C'est nous que nous n'avons pas fait attention et pris en considération ces redits pour les valoriser et pour en faire des recherches qu'ils ne sont pas arbitraires.

« [...] *au moyen du langage que l'individu acquiert la culture de son groupe ; on instruit, on éduque l'enfant par la parole, on le gronde, on le flatte avec des mots* » (Strauss, 1958 : 78), Claude Lévi-Strauss explique ainsi que l'enfant naît d'une mémoire fraîche, ambiguë, vide, et

prête à recevoir. Alors ses parents se mettent et consacrent leur temps à l'éduquer, l'apprendre et à lui transmettre des morales. Ces parents optent pour un langage issu d'une culture bien déterminée qui renvoie à leur groupe social. De ce fait, nous pouvons déduire que la langue peut être une condition de la culture car cette dernière ne peut s'évoluer sans la présence d'un moyen qui exprime des valeurs, des traditions et des symboles.

« *Langue et société ne se conçoivent pas l'une sans l'autre* » (Benvéniste, 1966 : 29), la langue qu'opte la personne pour communiquer avec les autres est certainement issue d'une société dont la culture est présente et envisagée.

La langue est un moyen qui relie deux personnes pour qu'ils se comprennent, mais : « *Ce n'est donc pas la langue qui témoigne des spécificités culturelles, mais c'est le discours, c'est l'usage que les individus font de la langue qui est porteur de sens* » (Pretceille, 1991 : 307). La tâche réalisée de la part de l'individu peut se résumer en valorisant cette langue et en la donnant un état de sens. La langue sans son porteur de valeur, n'a aucun effet, c'est l'individu qui la véhicule. Et autrement dit, l'être social, sans sa présence et son animation, les cultures ne demeureraient pas.

Lors de la période coloniale en Algérie, la société algérienne a connu un déracinement de la langue arabe classique et une dominance de la langue française. Cela a engendré une crise identitaire et culturelle chez un grand nombre de citoyens, ce qui explique que la langue et la culture se sont deux concepts complémentaires, l'un ne peut exister et se manifester sans la présence de l'autre. (Lanasri, 1993 : 77).

« *La génération qui a connu le colonialisme avait un besoin de s'exprimer, de dire la vie des Algériens sous la colonisation* » (Ouardi, 2009 : 33), la présence du colon français en Algérie a réformé toute la société algérienne dans tous les domaines ; politique, économique, culturel, ...etc. Cela a incité la classe intellectuelle à réaliser des travaux pour décrire les souffrances du peuple, y compris, les romanciers, les historiens, les journalistes et bien aussi les dramaturges et les acteurs. En revanche, ces intellectuels avaient besoin de s'exprimer et faire part au monde de leurs souffrances et la dévastation de leur culture. Le texte était une sorte de défoulement et de présentation de leurs soucis sociaux, ce texte est présenté en différentes

langues qui existent en Algérie. Cela a créé un problème pour l'auteur de choisir telle ou telle langue d'expression et transmettre les procédés de sa culture.

La question de la langue a été toujours un thème discutable, Arlette Roth avance dans ce sens :

« La question du choix de la langue rebondit dès 1947 à l'occasion de pièces historiques et de drames traduits. Les polémiques s'enchaînaient dans la presse. Quelques troupes s'efforcèrent de créer un répertoire en langue classique. Il se jouait environ cinq ou six pièces annuellement à l'Opéra d'Alger. Ces représentations ne connaissaient pas de succès d'affluence et le public dans sa plus grande partie ne suivait pas. Leurs partisans déclaraient que toute pièce mettant en scène des héros légendaires devait être écrite en arabe littéraire, seul susceptible par sa richesse, d'exprimer de nobles sentiments et de conserver aux personnages leur majesté et leur dignité. Les partisans de la langue arabe classique n'optaient d'ailleurs pas pour l'arabe littéraire figé, mais pour l'arabe moderne et vivant tel qu'il a cours en Orient. » (Roth, 1967 : 47),

Le public même choisit sa langue préférée en assistant à des scènes dramatiques, la langue qui lui explique son vécu, opte pour des personnages légendaires et qui exprime ses sensations.

La langue, de son tour, convoite des tendances selon la visée communicative de l'auteur ; parfois politique, idéologique ou culturelle. Cela se montre dans le texte duquel son écrivain recharge le sens.

2-3 culture et littérature

La littérature est un champ où les romanciers, poètes, essayistes et dramaturges trouvent l'occasion de partager leurs émotions, leurs vœux, leurs intentions et leurs cultures. D'après leurs écrits littéraires, les auteurs créent un réel inspiré de leurs sociétés pour faire passer une langue, un patrimoine et particulièrement, une culture.

« *La trace d'une culture dans l'écriture [...] culture latérale définissant un code linguistique et des références à la vie, culture profonde constituant la mémoire qui s'inscrit dans le grimoire du texte* » (Poiron, 1981 : 117), la littérature joue un grand rôle dans l'explication et le partage de la culture, soit explicitement ou implicitement, superficielle ou profonde, par des aspects généraux ou aspects symboliques porteurs de sens.

Une culture donnée est certainement présente dans un produit littéraire car son réalisateur doit interpréter des faits habituels effectués par des personnes d'une nation d'une manière intentionnelle ou non pour éveiller l'intérêt de ses lecteurs.

« *L'œuvre littéraire est un acte puissant par lequel un être construit son identité à la fois individuellement et collectivement* » (Albert, 1999 : 346), en écrivant, l'auteur s'inspire de sa communauté dans laquelle il a vécu, s'est instruit et a acquiert une culture. De ce fait, toute œuvre littéraire est rédigée à l'instar de la culture de son auteur ou bien d'une autre culture donnée, choisie et sélectionnée soigneusement.

En littérature, la culture est le fruit d'un regard envers la société populaire. Avec une perception culturelle, l'auteur nous mène vers un monde réel qui représente les traits d'une culture manifestés dans une société.

Chaque écrivain, à son tour, a des tendances d'écriture ; politiques, idéologiques, sociales ou culturelles, le besoin d'écrire l'incite à éveiller chez ses lecteurs un penchant avec lequel ils réagissent, soient satisfaits d'avoir accompli leurs réalités sociales et quotidiennes.

En effet, l'œuvre littéraire est imprégnée par des codes. Ces derniers seraient interprétés par des lecteurs modèles qui, par la suite après avoir analysé l'œuvre littéraire, déchiffraient des expressions langagières auxquelles l'auteur a fait recours dans son texte. Ces expressions langagières ont pour objectif d'approprier des stéréotypes, des préjugés, des faits de la tradition orale, ...etc.

Le texte littéraire est d'une perspective plurielle, des lecteurs peuvent interpréter un seul texte de manière différente car chacun l'explique en se référant à ses propres codes sociaux et à sa propre vie quotidienne. C'est vrai que ces interprétations peuvent être relatives mais elles donnent aux écrivains de différentes visions et des réflexions plurielles.

Grâce à la littérature, l'individu se connaît et se découvre. La culture incluse dans le texte littéraire mène la personne à interroger son être, sa culture, son identité, et bien évidemment son ajout et sa compréhension de la culture.

La littérature est un lieu emblématique pour décrire sa propre culture et découvrir les cultures des autres car l'œuvre littéraire fait un voyage dans le monde, et cela permet à d'autres lecteurs de différentes nationalités de lire et d'interpréter le texte étranger.

La date de parution du livre est son ouverture vers le monde universel. Le fait que l'auteur a partagé un livre, cela veut dire qu'il y a intégré une société, des actions quotidiennes, une

période bien déterminée qui indique une signification, un lieu intentionnellement choisi, et bien évidemment une culture qui renvoie à cette société.

Les codes culturels inclus dans le texte littéraire se montrent et se manifestent dans la construction de l'identité des personnages. Ces derniers ont un véritable rôle en présentant ces codes, c'est pourquoi l'auteur ne les choisit pas indifféremment, chaque personnage a une réalité et une identité bien précise pour transmettre des signes culturels d'une société donnée.

Quelques écrivains ont bien décrit la situation de leurs pays à partir de leurs œuvres ; nous citons par exemple Françoise Bourdon, dans son roman intitulé *Le bois de lune*, où elle a bien décrit les caractéristiques de la société française du 19^{ème} siècle où la classe bourgeoise est dominante, l'auteure nous a transmis tous les codes sociaux et culturels de cette société dans ce roman. *La beauté de l'icône* de Fatima Gallaire, une pièce théâtrale dont la dramaturge réactualise, à son lecteur, les péripéties de la décennie noire en Algérie avec toute sa misère, la même auteure nous transmet la dominance de la société patriarcale dans *Les richesses de l'hiver* et l'autorité du père sur ses filles. Plusieurs exemples peuvent prendre le rôle pour expliquer la relation entre culture et littérature.

2-4 Classification des aspects culturels

Toute œuvre littéraire ne peut se manifester et avoir un ton réel sans l'intégration des aspects culturels dedans. Ces derniers sont différents selon leurs visées et leurs natures, c'est pourquoi plusieurs spécialistes ont essayé de classer ces aspects culturels. Parmi eux, nous citons Peter Newmark, un spécialiste américain qui a fait des études sur la culture et la traduction. Ce spécialiste a incorporé tout aspect de la culture en cinq catégories ; des aspects écologiques, des aspects matériels, des aspects sociaux, des aspects gestuels et habituels et les aspects d'organisation et d'hierarchisation politiques.

2-4-1 les aspects écologiques (ecology)

Un aspect écologique englobe plusieurs éléments. La nature peut définir généralement cet aspect. Dedans, nous pouvons interpréter tout élément comme les repères géographiques et ses proximités entre eux, « *Geographical features, plains, ...* » (Newmark, 1988 : 113). Ces

derniers se manifestent dans le texte littéraire en tant qu'un lieu de l'histoire ou un symbole pour désigner une telle spécificité.

Toute caractéristique de l'environnement peut être considérée comme un aspect écologique sans prendre en valeur sa dimension commerciale, telles que les plantes, les montagnes, la nourriture, le climat, la mer, ...etc.

Selon le dramaturge algérien Slimane Benaïssa, « *La culture est une adaptation à un climat* » (notre entretien avec le dramaturge qui a eu lieu le 26-02-2019), cela veut dire que tout aspect culturel qui a une relation avec le climat telle que les vêtements, la nourriture, l'outillage, ...etc., est un aspect écologique environnemental.

2-4-2 Les aspects matériels (Material Culture)

Ce type d'aspects se manifeste dans plusieurs éléments, tels que la nourriture, les menus, les matériels, l'outillage, le tourisme, ...etc. « *Food is for many the most sensitive and important expression of national culture* » (Newmark, 1988 : 114).

Ces aspects ont une signification selon le contexte dont ils se trouvent, et chaque auteur choisit la manière par laquelle il les présente explicitement ou implicitement par des expressions claires ou symboliques.

2-4-3 Les aspects sociaux (Social Culture)

Un aspect social peut être interprété différemment selon le contexte textuel et littéraire. Souvent, il se manifeste implicitement, le lecteur modèle peut déchiffrer ces aspects et ces codes d'une vision analytique. « *In considering social culture one has to distinguish between denotative and connotative problems* »

L'auteur opte pour un aspect social pour expliquer une tendance religieuse, par exemple, il utilise des mots comme mosquée, église, prière, voile, ...etc. cette utilisation de mots ne peut jamais être indifférente car tout mot est significatif.

Par ailleurs, la société populaire est valorisée grâce à ses croyances. Ces dernières peuvent être découvertes à travers les répliques des personnages ou leurs descriptions, qui interprètent des sociétés orales traditionnelles.

En revanche, la tradition orale se présente parfois dans les écrits littéraires, en particulier dans le théâtre. Cette tradition est manifestée sous forme de contes oraux, de mythes, de « boukalat », de proverbes, ...etc.

Tout ce qui relève de la société populaire et renvoie à l'être social, y compris, ses comportements et ses paroles, est un aspect social qui représente une culture donnée intégrante d'un groupe social donné.

Les éléments expliqués ci-dessus construisent chez l'individu un caractère, une personnalité et bien évidemment une identité. Cette dernière serait basée sur le patrimoine social culturel du groupe social où vivait cet individu et qui est enracinée grâce à ses ancêtres et leur conservation, cela est expliqué dans la citation écrite par Martine Abdallah-Pretceille dans un article intitulé « Langue et identité culturelle », « *l'identité n'est pas un état, c'est un produit, une activité* » (Pretceille, 1991 : 309).

2-4-4 Les aspects gestuels et habituels

Ces aspects déterminent les gestes utilisés par les personnages et qui portent parfois un signe symbolique. Ainsi que les activités habituelles faites par l'individu tout au long de sa vie.

2-4-5 Les aspects d'organisation et d'hiérarchisation politiques

Ce genre d'aspects détectent les classes sociales traditionnelles comme les tribus et les clans, ainsi que les partis politiques qui existent dans un système étatique.

2-5 Conclusion

La culture peut avoir ainsi des apports étrangers, occidentaux ou orientaux, cela exprime l'apport culturel étranger qui se manifeste dans le texte littéraire.

A part le contact des deux concepts, culture et littérature. Le mot « culture » peut être traité par plusieurs perspectives telles que l'acculturation, la diversité culturelle, les contacts de culture, ...etc.

Chaque auteur a sa propre manière d'inclure le fait de la culture dans son texte selon le contexte social, historique, spatial et temporel, et bien aussi, l'action de ses personnages.

Chapitre trois

Etude analytique et comparative des aspects culturels dans *La fête virile* de Fatima Gallaire et *Au-delà du voile* de Slimane Benaïssa.

Chapitre trois : Etude analytique et comparative des aspects culturels dans *La fête virile* de Fatima Gallaire et *Au-delà du voile* de Slimane Benaïssa.

Chapitre 3 : Etude analytique et comparative de *La fête virile* de Fatima Gallaire et *Au-delà du voile* de Slimane Benaïssa.

3-0 Introduction

La culture est un trait qui se manifeste dans les textes littéraires implicitement ou explicitement, c'est au chercheur ou au lecteur de le relever et l'interpréter selon le contexte et à travers les répliques des personnages.

Nous allons, dans ce chapitre, présenter un aperçu bref sur nos deux dramaturges ; Fatima Gallaire et Slimane Benaïssa. Par la suite, une brève présentation des deux pièces ; *La fête virile* et *Au-delà du voile*. De plus, nous allons faire une étude analytique des aspects culturels manifestés dans les deux pièces en les classifiant selon la taxonomie de Peter Newmark et en optant pour une approche sémiotique qui détecte les signes littéraires qui interprètent ces aspects.

Enfin, nous allons récapituler notre travail par une étude comparative des aspects culturels manifestés dans les deux textes théâtraux tout en interprétant les points de convergence et de divergence.

3-1 Présentation de Fatima Gallaire

Fatima Gallaire est une nouvelliste et dramaturge algérienne. Elle est née en Algérie mais elle s'est installée depuis longtemps en France. Elle a entamé le champ de l'écriture par les nouvelles telles que *Jessie ou l'appel du désert*, *La fête à Issa*, *Les mendigots*, *Romance sur Isère*. (Gallaire, 1996 : 2). Puis elle s'est consacrée pour rédiger des pièces théâtrales. Elle est connue comme étant la seule dramaturge femme en Algérie qui écrit en français et qui a ainsi eu un grand succès. De grands metteurs en scène ont fait monter les pièces de Gallaire dans plusieurs pays étrangers tels que, François Kourilsky en Amérique, Jean-Pierre Vincent à Nanterre, Maurice Attias en Avignon, ...etc. (Ibid : 2).

Fatima Gallaire est considérée en tant qu'écrivaine engagée qui traite dans ses pièces des sujets sociétaux contemporains tirés de la société comme le mariage, la polygamie, la maternité, les fêtes rituelles, l'intolérance, la maltraitance, la circoncision, le déracinement, l'exil, et récemment elle a commencé à traiter des sujets comme l'enracinement et l'avenir. (<https://gallaire.com/fatima/biographie.html> , consulté le 20-04-2019 à 20h00).

Gallaire a écrit une vingtaine de pièces dont trois pour enfants. Son texte est entré dans le monde par le biais de la traduction, un ensemble de ses pièces a été traduit en anglais, allemand, suédois, russe, espagnol et en ouzbek. (Gallaire, 1996 : 2).

Sa production scénique est bien prolifique, nous citons quelques titres ; Princesses en 1985, Les co-épouses en 1988, L'Insoumis de Villeurbanne en 1989, Les richesses de l'hiver en 1990, Le secret des vieilles en 1996, La beauté de l'icône en 2003, Les portes de Constantine en 2003, ...etc. (<https://gallaire.com/fatima/theatre.html>, consulté le 20-04-2019 à 20h00).

De plus, la dramaturge a reçu plusieurs prix pour son ajout spécial à ce monde du théâtre ; Prix SACD Nouveau Talent en 1987, Prix du Syndicat de la critique pour la meilleure œuvre francophone décernée à Princesses, montée par Jean-Pierre Vincent, en 1991, le Prix Malek Haddad de la Fondation Nouredine Aba en 1993 et le Prix Amic de l'Académie Française en 1994 pour l'ensemble de son œuvre. (Ibid).

3-2 Présentation de la pièce théâtrale *La fête virile*

La fête virile, une pièce théâtrale écrite en 1992 par Fatima Gallaire, publiée par les éditions des Quatre-Vents et qu'elle contient une quarantaine de pages. Cette pièce a mis en scène les péripéties d'une fête rituelle religieuse connue dans la société musulmane, l'auteure a utilisé un langage audacieux pour exprimer des sentiments très forts envers quelques croyances et morales sociales.

Le noyau de cette histoire se lance dans l'acceptation et l'intégration d'un étranger, qui est le fiancé de Sedka, dans une société conservatrice populaire très attachée à ses croyances et convictions royales, sociales, culturelles, ...etc.

La fête virile, une pièce qui contient quatre parties, une partie préliminaire et trois autres parties. La partie préliminaire se contente de représenter un dialogue entre Sedka et l'étranger

Pierre. Ce dernier veut être circoncis afin d'épouser Sedka qui s'est dressée contre lui. La première partie présente des actions et des événements sociaux de ce petit village populaire lors de la cérémonie de la circoncision. Cette société est présentée sous forme de deux clans, y compris deux chefs qui sont les arrières grands-pères des deux enfants prêts à être circoncis ; Sidi et Sidali, suivis de leurs fils, les grands-pères Charq et Gharb, puis se faufilent les pères des deux enfants Malik et Drif. Ces deux derniers ont des caractères différents que nous allons les découvrir au sein de notre analyse. Sidi, le chef du clan des Modérés est suivi toujours par son serviteur Abid ; le serviteur de la famille, ainsi que Sidali, le chef du clan des Durs qui est suivi par son serviteur Lamine.

Les deux clans se préparent pour la fête virile dans la famille invitante, celle des Modérés. Ils invitent le purificateur (Tahhar), une personne sage consciente qui ne dit pas « oui » à tout le monde. Le concert commence avec la présence de tous les membres des deux familles sauf les femmes qui sont relativement absentes cachées derrière les rideaux. Soudainement, entre Seghir, un nain-clown grossièrement habillé en fille et souvent fait des cabrioles, pour annoncer une nouvelle choquante qui a horrifié tout le monde ; l'arrivée de l'étranger adulte et son désir d'être circoncis. Panique, horreur, peur et confus, des sensations prévalues dans les visages de tous les présents.

La deuxième partie nous présente les convictions et l'amour de Pierre envers l'islam et ce lors d'une conversation avec Tahhar pour le persuader qu'il n'est pas un espion et qui veut véritablement se convertir en islam et entrer dans leur société. Un autre dialogue qui a eu lieu entre l'étranger et le docteur. Ce dernier a été envoyé par Tahhar pour convaincre Pierre qu'il a abusé son choix. En fin de compte, le purificateur et le docteur n'ont pas pu tromper le choix de Pierre.

La troisième partie nous annonce la revalorisation de l'étranger de la part de Tahhar et son inclusion dans leur société. Les deux clans préparent encore une fois la cérémonie de la fête pour circoncire les deux enfants et l'étranger Pierre. Enfin, ils ont découvert que ce dernier a été circoncis à la grâce de Dieu.

3-3 Etude analytique des aspects culturels de *La fête virile*

3-3-1 Aspects matériels

Dans une pièce où la cérémonie est une fête sociale, nous avons constaté un nombre mineur d'aspects matériels qui se manifestent dans cette pièce.

L'histoire a commencé d'un dialogue entre Sedka et Pierre. Cette fille qui a aimé Pierre de son statut européen et de ses habits : « *Je veux de toi comme tu es ! Avec tes habits ridicules d'européen à la mode* » (Gallaire, 1992 : 12), « *Il est habillé comme les gens qui habitent de l'autre côté de la méditerranée* » (Ibid : 16). Alors les habits Européens portent un aspect matériel qui explique la différence des vêtements d'une région à l'autre.

Le tambourin est un instrument musical utilisé par le chœur : « *Le chœur chante doucement en balançant de gauche à droite et en s'accompagnant de petits tambourins d'apparat* » (Ibid).

En revanche, l'étranger qui est venu au village demandant d'être circoncis, est toujours considéré comme un objet qui n'a ni avis, ni esprit, ni sentiment, de ce fait, les membres de la société se considèrent les responsables pour prendre décision à sa place.

Par ailleurs, la langue est un véritable outil de communication qui ne peut pas être marginalisé. Si une autre personne parle un autre langage, nous nous trouverons ambigus. Lors de la rencontre de Seghir avec Pierre, ils ne se comprenaient pas. C'est pourquoi Seghir a interprété les gestes de l'étranger pour les transmettre aux chefs : « *Et il parle un langage que je comprends un peu* » (Ibid : 16).

En outre, le corps humain est comme un matériel sacralisé par les étrangers, il ne peut pas être touché ; c'est pourquoi ils refusent la circoncision « *[...] une atteinte intolérable à l'intégrité du corps, une blessure narcissique inguérissable* » (Ibid : 39).

Le matériel, un aspect qui ne peut pas être mis à l'écart. Toute cérémonie a besoin du matériel. Le Tahhar a besoin des ciseaux et un couteau : « *J'ai coupé les cheveux des enfants avec ces ciseaux* » (Ibid : 29), « *Je couperai le petit bout des enfants avec un couteau* » (Ibid : 29).

Lors d'une cérémonie comme la circoncision, des traditions se manifestent par le biais de quelques matériels : « *Le chœur est en place. Les deux chaises décorées sont aussi belles et aussi luxueuses que des trônes* » (Gallaire, 1992 : 45), « *Les garçonnets sont vêtus de robes de soie blanche* » (Ibid : 45), « *l'étranger en robe blanche y est assis* » (Ibid : 46), « *L'un porte le plat en bois qui contient de la terre, l'autre un récipient où sont mêlé l'huile et le blanc d'œuf* » (Ibid).

Quelques aspects matériels ont une dimension sociale et une image populaire que nous allons les interpréter dans la partie relative aux aspects sociaux.

3-3-2 Aspects sociaux

Dans un texte littéraire, l'auteur fait appel à une société donnée. Cette dernière contient plusieurs traits de la tradition orale, des croyances, des valeurs et des morales, des rites, des convictions, des images et du langage et plus particulièrement dans une pièce théâtrale qui est issue et écrite à la base d'une oralité sociale.

La société décrite dans *La fête virile* de Gallaire, est une société populaire simple très attachée à ses rituels et à ses convictions. De ce fait, la présence d'un étranger adulte et qui demande d'être circoncis est un choc pour les membres de la société et cela les a mis dans une situation de confusion. La société a reçu la nouvelle de l'étranger par Seghir, par conséquent, un brouhaha domine la salle en se posant tant de questions : « *Un étranger ? Adulte ? Non circoncis ? Un homme qui vient du Nord ? Est-ce encore une preuve ? Est-ce un fauteur de troubles ? Envoyé par nos ennemis ? Mais tout cela est-il vrai ?* » (Ibid : 16), « *Circoncire un étranger adulte ?* » (Ibid : 20). Cela explique le choc étonnant exprimé par les membres de la société, voire, un refus total d'un élément extérieur qui risque de dévaster leur région.

La présence d'un élément étranger est ainsi représentée par « le chœur », inspiré du théâtre grec antique : « *Ils formeront le chœur, chanteront ou psalmodieront selon le besoin* » (Ibid : 13).

Dans la société de *La fête virile*, chacun a sa place sociale, cela veut dire qu'il n'y a pas la présence de l'Autre, un Autre étranger ou un Autre esclave. L'Autre étranger est refusé par toute la société en disant qu'il est différent, venu du nord, cela les a menés à demander de

discuter le sujet entre les chefs des deux familles en l'absence des enfants : « *Emmenez les enfants chez les femmes* » (Gallaire, 1992 : 16). Cet étranger a été refusé, dès le début, lorsque Seghir a annoncé la nouvelle en disant : « *Que peut faire un chrétien d'un circonciseur ?* » (Ibid : 18). « *Non pas d'étranger, [...] Mille fois non ! Si vous voulez la guerre, vous aurez la guerre* » (Ibid : 23), « *Jamais* » (Ibid : 21), répliques récitées par Gharb, le grand père qui a clairement présenté son avis et de son fils Drif. Pierre, l'étranger lui-même s'est permis de refuser le docteur son compatriote français : « *L'avis d'un chrétien sur la circoncision ne m'intéresse pas* » (Ibid: 34). Tahhar, le purificateur qui s'est rencontré avec l'étranger, n'a pas donné ni nom ni identité et il l'appelait directement un étranger. Cela s'explique ainsi ; l'image de l'étranger est présente partout dans le monde, elle n'est pas limitée juste dans un groupe social donné.

L'Autre esclave est méprisé de la part de Drif, père de l'enfant circoncis et intégrant au clan des Durs. Charq et son fils Malik sont des personnes qui respectent leur serviteur noir Abid et prennent en considération son avis, contrairement à Lamine, le serviteur blanc de la famille invitée qui est mal traité par ses patrons : « *Je veux bien guerroyer avec des hommes libres. Mais un ver de terre ? Mais un esclave noir ? Pourquoi se mêlent-ils de ce qui nous occupe ?* » (Ibid : 21).

En outre, dans un groupe social tels que la société de La fête virile, la classe sociale est très claire selon les répliques des personnages : « *Les Maitres s'assoient sur des banquettes recouvertes de coussins, les vieux serviteurs restent debout à leur côté* » (Ibid : 13), « *Des deux serviteurs qui reprennent leur place auprès de leurs maitres respectifs* » (Ibid : 14), les chefs des tribus ont une place précieuse dans la société, ils sont toujours suivis de leurs serviteurs qui exécutent les ordres. Seghir, le nain-clown mal traité par la famille invitée qui est entré en salle, lors de la cérémonie et : « *Les arrière-grands-pères et les grands-pères se lèvent scandalisés. Les pères protègent leurs enfants de leurs corps. Les youyous se taisent et le chœur aussi* » (Ibid : 16). Les grands de la société ne le respectent pas et le considèrent comme un porte malheur et une ânerie qui interrompt la bénédiction de Dieu. Ce clown est appelé par différentes appellations : « *Homme petit* » (Ibid: 18), « *Nabot [...] qui te demande ton avis ignoble nabot* » (Gallaire, 1992 : 19). Deux répliques récitées par les membres de la famille invitée qui ont une dent contre les pauvres et les esclaves.

Des croyances dominent souvent une société populaire traditionnelle, le clown qui a été rejeté par les membres de la société, lors de la cérémonie de la circoncision ; cela explique de fortes croyances prises en valeur et qui prennent un rôle primordial avant le respect d'un être humain.

Ces gens de la société exagèrent en dévalorisant ceux du nord : « *ces gens qui viennent du nord ont en tête des idées de désinfection, d'asepsie, de stérilisation et de pasteurisation...* » (Ibid : 29), ils sont considérés souvent différents et qu'ils mettent tout important. Et le fait d'avoir rencontré des personnes de sa communauté, cela lui rend content : « *Cela lui fera plaisir de parler avec un compatriote* » (Ibid : 36).

Selon la réplique de Tahhar qui considère les femmes très fortes en jugeant et en convaincant : « *J'ai toujours pensé que les femmes étaient meilleures que les hommes pour ce qui est de juger des êtres* » (Ibid : 34).

Pierre a été tellement convaincu et certain de demander être circoncis et qu'il a cru que la circoncision est une sorte d'entrée dans la société : « *C'est une promotion sociale [...] une intégration sociale* » (Ibid : 39).

La présence des grands-pères et des arrière-grands-pères se considèrent comme une présence de bénédiction dans l'ensemble de la famille.

Dans la tradition sociale, suivie dans les cérémonies de circoncision de cette société, le purificateur doit commencer par l'enfant le moins courageux.

Ces croyances sont évidemment suivies de rites, comme la cérémonie de la « Tahfifa » (la coupe de cheveux) qui précède celle de la circoncision : « *La coupe de cheveux qui sculptera une tête d'homme à nos petits* » (Ibid : 13), parallèlement, des chants chantés par le chœur, accompagnés de petits tambourins : « *Les chants sont des louanges au prophète Mohammed* » (Ibid : 14).

Les femmes se préparent, dès le matin, pour trouver un espace où se déroulera la cérémonie : « *Les femmes vont chercher de la terre le matin même, en chantant* » (Gallaire, 1992 : 42). Tahhar, après avoir coupé les cheveux d'un garçon, « *Personne ne balaie les cheveux [...]*

gardés en souvenir comme des copeaux précieux » (Ibid : 16), la famille valorise ces rites, et personne ne doit les ignorer. Cette cérémonie est suivie des youyous des femmes qui émeuvent et qui rendent l'espace émotionnel et précieux. « *Les vieilles doivent mettre le henné aux futurs circoncis* » (Ibid), une tradition qui imposera la présence des femmes.

Des citoyens musulmans, certes font recours à la religion, avant de couper les cheveux des deux garçons, Tahhar dit « *Bismilleh* » (Ibid) pour demander la bénédiction de Dieu. Cela est pratiqué par plusieurs personnages : « *Dieu nous protège et protège toute la communauté du Prophète Mohammed ! [...] Dieu nous ait en sa miséricorde* » (Ibid : 27).

En revanche, l'étranger a fait appel à quelques définitions en expliquant la Sunna au docteur : « *La Sunna est la tradition, certains disent l'orthodoxie, tirée des pratiques du Prophète Mohammed, pratiques non-consignées dans le Coran précisément* » (Ibid : 40).

Le texte littéraire, de son tour, transmet des traits sociaux de la culture, y compris quelques valeurs et morales sociales. Sidi, le chef du clan des modérés et l'arrière-grand-père de la famille invitante, explique comme suit une valeur sociale assez importante : « *L'essentiel est que nous soyons unis et solidaires, dans la paix...* » (Ibid : 14). Sidi a voulu dire que la cérémonie est une occasion de rencontre pour partager des morales sociales. Cela a été confirmé par la réplique récitée par le grand-père Gharb : « *Celui de la réunion de la réconciliation et de la joie. Brouillées depuis des générations, nos deux familles, par l'entremises de leurs chefs ici présents [...] ont fait serment de paix* » (Ibid : 14), « *Et grâce à cette circoncision, cette paix se fera dans la bonne humeur* » (Ibid : 15). En enfin cette rencontre se glorifie ; « *Ils s'avancent l'un vers l'autre et se donnent l'accolade* » (Ibid : 15).

« *Je vais les faire entrer dans le rang des hommes [...] Les arrachant pour cela au sein des femmes, au sein abondant et inoubliable de mères et des nourrices* » (Ibid : 15), des répliques dites par les membres de la société en s'adressant aux enfants circoncis pour les encourager et les déstressant, cela explique que les grands transmettent des morales pour éduquer leurs petits-enfants.

Par ailleurs, quand les chefs des deux clans ont reçu la nouvelle de l'étranger, ils ont décidé de donner la parole à leurs fils et à leurs petits-fils pour les élever à assumer la responsabilité de la société.

La bonne morale de l'étranger est apparue quand il s'est rencontré avec Seghir. Ce dernier le décrivait ; « *Il me salue le premier. Un étranger bien élevé* » (Gallire, 1992 : 18).

Dans la société populaire, la famille invitante a un statut tant que l'invité n'est pas à son domicile ; Gharb rappelle son fils Drif ainsi « Je te rappelle que tu es l'invité ici », « Laissons un peu la parole aux maitres de cette maison » (Ibid : 20).

De plus, les grands de la société ont une place majeure ; Gharb a grondé Drif « *Il faudra que tu attendes de me voir bien plus vieux de me voir mort... pour décider à ma place* » (Ibid : 20).

Le statut du père est évidemment clair dans les répliques de Malik en parlant à son père Charq ; « *Je puis me permettre de te dire* » (Ibid : 23).

Le respect mutuel entre Charq et son serviteur Abid est apparent clairement dans les répliques des deux personnages : « *Est-ce que mon maitre qui s'adresse à moi ? ou bien l'ami de mon enfance ?* », « *Ami de toujours* », « *D'accord mon fils* », « *Oui père* », « *Il ne s'agit pas d'ordres mais de questions...* » (Ibid : 24). Charq ne classe pas son serviteur Abid en dehors de son sein, mais le valorise et prend son avis en considération, il a une certaine crédibilité envers tout le monde, Abid, Seghir, et Tahhar. L'avis de ce dernier a été mis en relief de la part de Charq pour prendre décision en ce qui concerne l'étranger Pierre : « *J'aurais préféré un oui de ta part mais je m'incline devant ta décision* » (Ibid : 30).

D'autres morales qui doivent être signalées dont la plupart du monde n'a pas : « *Le courage de dire non que je n'ai pas toujours* » (Ibid : 31), « *Et s'il m'était venu en tête d'en dire le premier mot, je serais mort bien jeune !* » (Ibid : 36) ; ébruiter un secret était parmi les mauvaises morales écartées et répudiées pour Tahhar.

La bonne conscience est parmi les projets individuels que cherche l'homme, Tahhar est une personne pieuse, sage et consciente : « *Je veux voir ton ventre par acquis de conscience. Dire*

non à quelqu'un est un acte grave. Je veux qu'il soit pleinement justifié à mes yeux pour que je puisse continuer à exercer tranquille » (Gallaire, 1992 : 36).

Dans une société comme celle de La fête virile où des événements, des problèmes de famille et des problèmes comportementaux sont fréquents, le témoignage est une nécessité : « *Dans notre tradition, le témoignage oculaire est important. C'est un honneur bien lourd* » (Ibid : 46).

Des convictions prononcées par quelques personnes sont inspirées des traits sociaux culturels manifestés dans la société : « *pour parler d'un étranger fou d'amour et qui n'a comme espoir qu'un rituel de circoncision pour le mener un jour au bonheur* » (Ibid : 38), cela explique que Pierre a relié son amour avec le fait de se convertir en Islam et d'être circoncis.

Le docteur s'est demandé s'il voulait une circoncision rituelle, mais l'étranger a répondu comme suit : « *Je veux une « tahara ». Une initiation. Une promotion. Une purification* » (Ibid : 38). Nous constatons que Pierre est persuadé de ce qu'il veut faire, il a utilisé une gradation ascendante pour attribuer au sens de « tahara » et valoriser cet acte purificateur.

L'étranger est tellement certain de sa décision que les interventions du médecin n'ont trouvé aucun avantage : « *Vous ne réussirez pas à me faire peur dans mon âme, j'ai fait un long chemin de questions et de réponses avant d'arriver jusqu'à vous tous ici* » (Ibid : 38), « *Ce n'est pas une opération, c'est une fête* » (Ibid : 41).

Parfois, l'auteur donne un tel terme ou une telle expression pour présenter une image déterminée de la société. En discutant l'image de l'arabe entre les deux serviteurs Abid et Lamine, Abid a conseillé son compatriote de n'en pas présenter une mauvaise image de l'arabe : « *Ceux qui ne nous connaissent pas et qui ont le malheur de te rencontrer, pensent immédiatement que tous les Arabes sont laids de cœur, intolérants, sans intelligence et sans pitié* » (Ibid : 20).

L'image de la femme est marginalisée dans cette société : « *Les femmes, on les entendra mais on ne les verra jamais* », « *On n'entend plus le chant des femmes. Seul un you-you bref déchire l'air en solo* » (Gallaire, 1992 : 13), « *Les youyous des femmes qui observent tout à travers les interstices des tentures* » (Ibid : 16), cela est expliqué comme une sorte de mépris

puisqu'elles n'assistent pas en direct la cérémonie vues, peut-être, l'image de l'islam dont la femme ne doit pas être assez apparue.

En discutant ce point, le chef du clan des Durs croit encore à l'idée d'enterrer les filles vivantes : « [...] après cette flopée d'arrière-petites-filles sans intérêt aucun. Il est dommage qu'on ne puisse les enterrer vivantes pour nous en débarrasser ainsi que le faisaient les siècles passés » (Ibid : 14). L'idée s'est transmise même vers leurs serviteurs : « Ce vieillard sénile qui n'a eu que des filles » (Ibid : 21).

Ces femmes innocentes qui n'ont ni identité, ni présence et ni avis ; cela se montre lorsque les hommes ont reçu la nouvelle de l'étranger, ils ont envoyé leurs enfants pour qu'ils restent avec les femmes et mettre le henné comme si elles sont absentes.

Comme nous l'avons déjà expliqué que les membres du clan des Durs ont un caractère dur et capricieux comme l'indique la nomination de leur clan. Ces membres ne se soucient pas de l'opinion des gens simples comme celle des serviteurs et celle de Seghir : « Toi, tu ne comptes pas » (Ibid : 23), réplique récitée par Drif en s'adressant à Abid.

Après confirmation de la détermination de Pierre pour qu'il soit circoncis, Tahhar a revalorisé l'image de Pierre en l'appelant « Monseigneur », cela montre que Tahhar est influencé par le discours de Pierre et sa persévérance. Et par la suite, Pierre a été accepté par Tahhar devant tout le monde : « Je voudrais que cet étranger soit reçu ici aujourd'hui » (Ibid : 45).

La langue est un outil véritablement important pour transmettre des idées et des sensations. Il est un aspect social par excellence. Mais parfois l'auteur se trouve obligé d'utiliser des termes, qui renvoient au dialecte populaire, et qui se manifestent dans le cadre spatial de son texte. La société de La fête virile, est une communauté populaire. Gallaire a fait recours au langage populaire algérien en utilisant le mot « Tahhar » pour expliquer le mot « circonciseur ou purificateur ». En outre, l'étranger a utilisé le mot « Hadjam » dont il a fait appel au dialecte populaire de la région en discutant avec Seghir. En discutant le thème de la circoncision, Tahhar a expliqué à son groupe que les prophètes sont nés circoncis à la grâce de Dieu et il a donné l'exemple de Jésus et Moïse, puis il a fait recours à la tradition occidentale pour traduire les deux mots en disant « Jésus et Moïse » (Gallaire, 1992 : 28). Nous nous

posons la question ici pourquoi il a fait recours aux deux prénoms occidentaux alors qu'il s'adressait aux membres de sa société.

Ainsi que l'utilisation de plusieurs exemples tels que ; « Toubib » pour dire docteur, « Tahara » pour expliquer le fait de la purification.

L'usage du dialecte populaire dans un corpus exprimé en langue française reste une question ouverte interprétée par plusieurs linguistes et littéraires.

3-3-3 Aspects gestuels et habituels

Nous allons aborder dans ce point juste, les aspects gestuels car nous n'avons pas relevé d'aspects habituels dans la pièce « *la fête virile* »

Le geste est une forme d'expression qui explique plusieurs réponses, plusieurs commentaires et plusieurs interprétations.

En se présentant devant l'étranger Pierre, Seghir était surpris : « *J'ai un peu fermé les yeux quand il me parlait* » (Ibid: 18). Selon Seghir, vu la beauté de Pierre en tant qu'occidental, il n'a pas pu le regarder face à face. Alors même, quand il a récité ses sentiments devant les membres de la société, il a fermé ses yeux pour se rappeler exactement de ce qu'a dit l'étranger et de ressentir l'action qui s'est déroulée avec lui.

Seghir, un nain-clown faisant des cabrioles et des gestes à chaque fois pour satisfaire le monde et pour briser aussi le silence et le sérieux.

Par ailleurs, tellement attendu la réponse des membres de la société de la part de l'étranger Pierre, il était « *Joyeux* » (Ibid : 32) quand il a découvert que la personne discutant avec lui et le circonciseur. Dans la même rencontre avec Tahhar, l'étranger était « *Eberlué* » quand le purificateur lui a dit qu'il va le voir.

3-3-4 Aspects d'organisation et d'hierarchisation politiques

Les hierarchisations politiques se montrent dans les sociétés populaires traditionnelles de façon diverse que celles modernes et contemporaines.

Cette organisation est apparue dans La fête virile comme des clans et des tribus. Chaque clan a son chef qui a le pouvoir de présider, décider, refuser, gronder, exclure, ...etc.

De suite, chaque chef de tribu a son serviteur qui est son esclave. Ce dernier est à la disposition et au service de son chef à tout moment. Il fait ce que son patron demande. Le patron le gronde, le refuse, le méprise et le serviteur se met à se taire.

3-4 Présentation de Slimane Benaïssa

Slimane Benaïssa, un écrivain et dramaturge algérien, né le 11 décembre 1943 à Guelma en Algérie. (https://dicocitations.lemonde.fr/biographie/8333/Slimane_Benaïssa.php consulté le 10-05-2019). Il est d'origines mozabites de Beni-Isguen, Ghardaïa.

Il est l'un des écrivains de l'art scénique populaire algérien et un metteur en scène à l'échelle internationale. Il avait au début un penchant scientifique mathématique, il a fait son service militaire en 1965 à Cherchell. Il a commencé son travail dramaturgique, en 1967, en écrivant *Boualem zid el Gouddem*, il a aussi dirigé la première troupe de théâtre amateur d'Algérie.

(http://africultures.com/personnes/?no=15715&utm_source=newsletter&utm_medium=email&utm_campaign=443 consulté le 13-05-2019).

Benaïssa était très proche de Kateb Yacine. Il a adapté les pièces de ce dernier en arabe dialectale ; *Palestine trahie*, *Le roi de l'Ouest*, *La guerre de deux mille ans*, ...etc.

En 1978, il a décidé de créer une compagnie propre à lui avec laquelle il met en scène plusieurs pièces théâtrales.

Il est resté plus de vingt ans en Algérie en train d'exercer le théâtre. Puis il a décidé de s'exiler en France dès 1993. « De 1995 à 1997, il est professeur associé à la Faculté des Lettres de l'université de Limoges et encadre des stages au Luxembourg (1995), à Dijon (2003) et Massily (2004) ». (Ibid).

En 2005, il devient Docteur honoris causa de l'Institut National des Langues et Civilisations Orientales (INALCO). (Ibid).

Plusieurs de ses pièces ont été mises en scène. Ses pièces écrites en arabe dialectal ont été jouées de part et d'autre, en Algérie et en France. Mais celles écrites en français ont été jouées en France et dans d'autres pays étrangers tels qu'en Allemagne, l'Amérique, ...etc.

L'auteur lui-même, a joué plusieurs rôles dans ses pièces. En outre il a traduit quelques pièces écrites en Arabe dialectal vers le français, telles qu'*Au-delà du voile*.

Benaïssa a eu plusieurs prix, parmi lesquels ; le grand prix francophone de la Société des Auteurs et des Compositeurs Dramatiques (SACD) en 1993. (http://africultures.com/personnes/?no=15715&utm_source=newsletter&utm_medium=email&utm_campaign=443 , consulté le 13-05-2019).

3-5 présentation de la pièce théâtrale *Au-delà du voile*

Au-delà du voile, une pièce théâtrale écrite par le dramaturge algérien Slimane Benaïssa en 1991, éditée par Lansman et qui contient une trentaine de pages. Cette pièce a été traduite de l'arabe *Rak khoya wana chkoun* (Si tu es mon frère, moi qui suis-je ?) vers le français par l'auteur lui-même. *Au-delà du voile*, une pièce qui représente les événements d'un dialogue entre deux sœurs, l'aînée et la cadette. La première est une femme mariée, attachée à sa religion et qui porte le voile. La deuxième est une fille universitaire non voilée et qui travaille.

Les événements de toute la pièce se déroulent entre ces deux personnages avec la voix cachée d'un frère qui s'impose sur elles. Un frère et deux sœurs orphelins qui vivent pendant une période perturbée (la décennie noire). Les deux personnages discutent plusieurs problèmes sociaux tels que la société patriarcale, l'imposition du frère, l'émigration, l'exil, le chômage, la jeunesse, ...etc. En outre, ils ont discuté un thème implicite qui est le voile. Mais l'intention de l'auteur est d'aborder ce qui est au-delà du voile, le voile est comme un prétexte pour démontrer le dévoilé. Le thème de l'identité a été clairement discuté par l'auteur dans cette pièce pas les répliques de la cadette qui s'interroge sur son être et sa nationalité.

En discutant et en se disputant, les deux sœurs font recours à plusieurs aspects culturels et des traits sociaux. Tantôt elles chantent en arabe et tantôt se rappellent des souvenirs passés et disent des « Boukalat ».

3-6 Etude analytique des aspects culturels d'*Au-delà du voile*

3-6-1 Aspects matériels

Le Hidjab est un voile que portent les femmes musulmanes car il est une obligation d'Allah pour les protéger et porte plusieurs significations. Cela explique que c'est un outil pour protéger, une image de protection ; l'ainée ne semble pas convaincue et réclame : « *Mon mari m'a demandé de porter le hidjab. Il te protégera des agressions [...] Le hidjab ne m'a protégé de rien* » (Benaïssa, 1991 : 2). Les habits représentent l'identité de l'individu, une contradiction entre les deux sœurs se remarquent ; l'ainée est une femme voilée conservatrice, par contre la cadette qui « [...] *entre vêtue d'une veste et d'un pantalon* » (Ibid : 4).

L'argent est un outil matériel pour satisfaire ses besoins matériels, mais malheureusement dans des situations il est un moyen de tricherie et d'ânerie pour un peuple analphabète qui ne comprend pas profondément, explique ainsi l'ainée en chantant en arabe ; « *Nous avons construit avec l'argent* » (Ibid : 3).

« *C'est nous la machine à laver, la cuisinière, la bouteille de gaz* » (Ibid : 26), l'ainée s'est permise de se comparer avec un matériel.

3-6-2 Aspects écologiques

La nourriture est un aspect détecté de la nature, selon le contexte environnemental que l'individu choisit. Le couscous est un plat traditionnel algérien présenté dans les cérémonies et les fêtes de mariage ; il est choisi parce qu'il contient l'ingrédient principal qui existe en priorité dans la région ; le blé.

« *Nous croquions des artichauts crus... Et les herbes de toutes sortes, beurre tendre et petit lait doux, galettes aux herbes et œufs au cumin. Sous l'immense figuier, au milieu des blés, même les chevaux étaient fous de liberté* » (Ibid : 17), une réplique récitée par la cadette pour se souvenir des jours passés et dont elle a fait recours à plusieurs aspects écologiques.

3-6-3 Aspects sociaux

Dans une société algérienne dont la pièce écrite originellement en arabe, nous constatons la présence totale et dominante d'aspects culturels sociaux.

Des problèmes sociaux que l'auteur a décidé de traiter à travers cette pièce théâtrale. L'ainée explique la méfiance de son mari quand elle a été volée comme suit : « *Mon mari ne croira jamais que j'ai été volée. Il m'accusera d'avoir caché l'argent. Pour le donner à ma mère ou pour acheter des bijoux* » (Benaïssa, 1991 : 2). En outre, les souffrances sociales qu'affronte le citoyen quotidiennement, y compris le recueil de l'argent pour satisfaire les besoins de sa famille : « *Le mari cogne par désespoir ; dehors, les marchands de légume rient de nous par désespoir* » (Ibid : 2). De plus, la jeunesse algérienne souffre de grands problèmes : « *Ni instruction, ni travail, livrés à eux-mêmes, livrés au chômage, livrés aux balles perdues. Ils font peur [...] Le mot jeunesse est devenu synonyme de danger* » (Ibid : 3) une situation de confusion et de peur domine l'ainée quand elle parle toute seule de la situation de la jeunesse qui est d'un côté, insouciant et d'un autre n'est pas instruite. De ce fait, elle a parlé de la situation de notre pays à la période de la décennie noire en traitant le phénomène du terrorisme : « *ils veulent nous terroriser [...] Moi je ne veux plus être terrorisée* » (Ibid : 3) explique la pauvre ainée qui a peur pour son pays et pour la jeunesse algérienne.

Malgré la seule maison et la seule élévation des deux sœurs, mais nous constatons une contradiction vestimentaire des deux sœurs, l'ainée voilée et la cadette dévoilée et libre.

Une imposition et un grondement prononcés par l'ainée envers sa sœur ; « *Quand tu t'enfuis de la maison, ça devient notre problème* », à la fois elle s'inquiète de sa sœur, et en parallèle elle l'assume la responsabilité que tu es assez grande pour faire ces bêtises » (Ibid)

L'ainée s'avance dans le thème de l'exil en disant : « *Et parce qu'on en a assez, on abandonne sa maison ? on fuit son pays ? [...] A la moindre difficulté, vous prenez le chemin de l'exil* » (Ibid : 4). Tantôt, l'ainée gronde sa sœur tantôt elle sensibilise la jeunesse algérienne de ce problème qui ne cesse de faire des ravages dans la société algérienne.

La cadette s'est trouvée dans une situation de crise identitaire en interrogeant son pays : « *Moi je ne sais plus où est mon pays* » (Ibid : 4), cela est, peut-être, dû à plusieurs raisons familiales, politiques, religieuses, ...etc. Ainsi que, elle a interrogé son identité individuelle : « *"Marié", "divorcé", ... Ils écrivent ce qu'ils veulent* » (Ibid : 9), « *Qui suis-je* » (Ibid : 10). Cette dernière expression montre clairement que la cadette trouve de grands problèmes pour s'identifier. La cadette insiste sur ce point qu'il faut se connaître : « *Tant que je me vois floue,*

je n'ai que des frères louches » (Benaïssa, 1991: 10). « *Comment veux-tu que j'agisse pour mon propre salut devant la mort si mon frère gère toute ma vie et tous mes actes ?* » (Ibid : 13), récite ainsi la cadette pour exprimer sa haine envers son frère, en même temps pour chercher son identité en l'absence de son frère.

La tendance féministe est apparue dans les dernières années, cherchant les droits des femmes : « *Des origines qui nient mon droit au savoir ne sont pas des origines acceptables* », (Ibid : 5), « *Nous ne sommes pas des orphelines sous sa protection ; c'est lui qui est orphelin dans notre giron* » (Ibid : 6).

La femme est souvent marginalisée : « *Nous les femmes, on ne fait que ça, se taire... se taire...* » (Ibid : 2), confirme l'ainée que le défaut parfois est en elles. Elle ajoute et insiste ainsi en se disputant avec sa sœur qui veut être indépendante et habiter seule : « *Femme, avec tous tes défauts, tu veux un logement* » (Ibid : 6).

Ce défaut d'être femme est une croyance qui a duré depuis des siècles, la femme elle-même se méprise, explique l'ainée : « *Tu es femme : premier défaut. Tu es célibataire : deuxième défaut. Tu es instruite : troisième défaut* » (Ibid : 7), « *C'est clair dans ma tête : la femme cuisine, l'homme mange ; l'homme hurle, la femme se tait* » (Ibid : 8), « *Ecoute... Nous sommes femmes. Et la philosophie ce n'est pas notre domaine... Arrête de philosopher comme un mâle* » (Ibid : 13). Mais la cadette est têtue pour répondre à sa sœur : « *Moi, je philosophe... et je continuerai à philosopher ! Si je dois être jugée, c'est par Dieu l'unique... et non par mon frère* » (Ibid : 13). La cadette a une morale et une conviction positive, elle fait recours à Dieu, uniquement.

La responsabilité est souvent liée à la personne plus âgée, mais parfois elles exagèrent en s'imposant sur les autres ; explique la cadette « *tu joues à la sœur ainée et que le démon de la responsabilité t'habite* » (Ibid : 6).

La voix cachée du frère se montre dans les répliques de l'ainée en méprisant la cadette : « *Va voir cette folle et raisonne-là* » (Ibid : 5). Et la cadette l'insulte aussi dans l'une de ses répliques : « *Alors les adjectifs de mon frère, ce sont le mépris, l'agression...* ». Le sentiment de la haine domine le frère et la cadette.

Selon l'islam, la femme doit toujours faire recours à son frère, seul décideur dans la famille :
« *Nous sommes orphelines et nous n'avons que notre frère* » (Benaïssa, 1991 : 6).

Une situation de désespoir et de mélancolie domine récemment la jeunesse algérienne ; explique la cadette : « *J'ai désespéré de l'existence tout en restant vivante* ». Cela est dû à plusieurs raisons.

L'image de la responsabilité est mal interprétée par les deux sœurs à cause des responsables de l'Etat qui ont présenté une image mauvaise : « *Ne me compare jamais à un responsable [...] Il se trompe en tant que "responsable". Ce qui veut dire que c'est la responsabilité qui lui donne droit à l'erreur* » (Ibid : 7), « *Elle mime un responsable à la télé* » (Ibid :7).

Le frère s'est permis d'imposer sa décision sur sa sœur, et le sentiment de la haine se montre dans cette imposition pour qu'elle porte le hidjab. Quant à la cadette, l'image du hidjab est présentée ainsi : « *Le hidjab est une protection et non pas une humiliation* » (Ibid: 8).

A chaque fois, l'aînée rappelle la cadette de l'union et la force de la famille pour qu'elle ne sorte pas de la maison : « *Nous sommes comme un essaim d'abeilles qui a pris l'envol sans savoir où est le pollen* ». Elle insiste aussi en disant que « *Le lien de sang est le plus sacré* » (Ibid : 10).

L'auteur voulait traiter un sujet très important dans cette pièce qui est celui de la race et de vouloir être tout : « *Nous avons voulu être tout à la fois arabes, berbères, musulmans, développés, industrialisés, socialistes, modernes, ouverts, fermés...* » (Ibid :10) cela explique la diversité raciale en Algérie, en même temps quelques problèmes confrontés dedans.

En discutant avec sa sœur, la cadette pose le problème de l'histoire à laquelle, elle fait recours à chaque fois ; « *derrière nous, une histoire. Nous ne savions pas que notre histoire allait nous précipiter* » (Ibid : 11).

Le voile est interprété par la cadette de sa propre façon : « *Le voile que me propose mon frère est en réalité un linceul. Moi femme, dois-je aujourd'hui porter le deuil de l'échec de certains hommes ?* » (Ibid : 11). Cela explique que la cadette a mal interprété le voile, elle n'a pas compris que c'est une obligation et elle pense qu'avoir porté le voile est pour satisfaire les vœux de son frère. Mais d'un autre côté, elle explique le voile différemment :

« C'est l'éducation qui protège et non l'habit. Une vulgaire en hidjab n'en deviendrait pas pour autant une sainte ; une femme éduquée sans hidjab n'est pas forcément vulgaire. C'est l'éthique qui protège et non l'accoutrement [...] Ce n'est pas le port du hidjab qui m'indigne, c'est la manière dont on me l'impose » (Benaïssa, 1991 : 15).

Ce que nous constatons dans la société algérienne est que si le voile est interprété et transmis en tant que sorte d'éducation et d'éthique plus le fait de protection, plusieurs femmes non dévoilées porteraient le voile. Contrairement à l'avis de l'ainée qui le voit seulement comme : « *Un uniforme, une signe distinctif* » (Ibid : 16).

La cadette se trouve assez consciente pour dire : « *Si je dois me distinguer, c'est par des actes et non par l'habit. Ce que la conscience ne me dicte pas, l'habit ne me l'imposera pas ! [...] Si je devais porter un voile, ce serait selon notre tradition. Ma mère n'a jamais connu cet habit* » (Ibid. 16), son dit incite plusieurs femmes voilées pour vérifier la manière dont elles portent leurs voiles, voire, enraciner la foi en Allah et quelques morales sociales : « *L'important est d'être enraciné et de choisir librement son Dieu plutôt que d'être déraciné et de se planter sur n'importe quel Dieu* » (Ibid: 16)

Par ailleurs, une morale qui doit être valorisée et interprétée, l'ainée a récité des vers en les chantant :

« Je t'ai aimé mon pays ; ne te laisse pas détruire.

Je t'ai adoré mon pays ; ne te laisse pas renier.

Avec le sang de la colère, j'ai bâti ma demeure.

Avec le sang de l'inquiétude, j'ai nourri une rage.

Avec le sang des tourments, j'ai guidé l'impotent.

Le sang des innocents me laisse perplexe et pensive. » (Ibid: 11).

L'ainée a voulu transmettre ses sentiments de confus, d'inquiétude et d'amour envers son pays. Cela interprète l'image de l'identité algérienne.

L'auteur fait recours à quelques rites religieux pour revivre les péripéties d'une telle société traditionnelle. L'offrande est un don que l'on offre à Dieu pour demander quelque chose. Et elle est offerte à la mosquée et ramenée par un homme : « *C'est ton frère qui a décidé de l'offrir* » (Ibid : 12). La cadette se demande pourquoi l'homme est le seul qui peut offrir ce

don, cela est expliqué que la femme n'a pas le droit et quand un homme décide, tout le monde se tait.

Une voix d'un Imam secrètement entendue qui donne des morales et des récitations religieuses :

« Dans la tombe, il n'y a ni chauffage, ni électricité, ni couvertures, ni coussins. Il n'y a que vos bonnes actions. Dites à chaque femme que personne ne la sauvera le jour où elle se retrouvera dans sa tombe ; ni son père, ni son frère, ni son mari, Fussent-ils ingénieurs, médecins, ou même savant personne !... Personne sauf ses bonnes actions » (Benaisa, 1991 : 13).

Cette expression explique la voix cachée d'un Imam qui voulait sensibiliser les deux sœurs, y compris le public d'une morale religieuse. La cadette nous transmet un aspect culturel religieux en disant : « *Ce qui manque à l'Islam de mon frère, c'est la sincérité, l'amour et la sérénité dans la paix. Dieu nous a donné un Islam pour vivre. Eux ils ont inventé quatorze Islams pour mourir* » (Ibid : 14). La cadette voulait mettre en valeur les véritables valeurs de l'islam en optant pour une idée qui décrit la situation du pays lors de la décennie noire et la réalité des différentes doctrines en islam.

La cadette se considère encore dans une période de colonisation idéologique et identitaires après l'indépendance du pays : « *La colonisation et le sous-développement, n'est-ce pas une sorte de mort ?* » (Ibid), pour elle, la colonisation est comme la mort.

L'idée de la société conjugale masculine est clairement apparente à travers les répliques de l'ainée pour expliquer le pouvoir patriarcal : « *Si tu veux connaître la bénédiction de Dieu, tu n'as qu'à te soumettre à ton frère et lui obéir* » (Ibid : 13).

La cadette, un personnage émotionnel qui craint sa religion et sa nation, par conséquent elle s'est éclatée en pleurant. L'ainée, une sœur qui se tient à côté d'elle et la consolide en chantant.

Les deux sœurs se mettent à faire un voyage dans le passé et de se souvenir de quelques instants inoubliables en nous transmettant quelques valeurs et morales sociales : « *L'espoir était en nous. Tout était lumière, couleur, rire et tendresse. Même la misère avait peur de*

nous [...] Les youyous ralliaient les perdus, camouflaient les larmes des vaincus. La terre revendiquait ses martyrs » (Benaïssa, 1991 : 17).

L'usage du dialecte populaire algérien et parfois français explique que l'auteur mêle entre les deux langues, y compris deux cultures pour dire que la question de la langue en Algérie est remise en question : « *Yalatif Yalatif* » (Ibid : 1), « *Saha ya rabi* » (Ibid : 3), « *flic* » (Ibid : 1). Ce dernier a été utilisé en argot.

De plus, la cadette a expliqué quatre mots qui signifient le mot femme en arabe : « *"Nssa", ce qui veut dire "oublier" [...] "Mra", veut dire "amer" [...] "Aram" signifie "tas" [...] "Khaounia" qui vient du mot khiana-traîtrise* » (Ibid : 17-18), elle les a tous interprétés en disant qu'ils ont choisi des termes péjoratifs. Contrairement à l'homme gâté par sa mère, son épouse et sa sœur : « *nous les gratifions des plus belles nominations excellence, majesté, maître de maison, Dagdoug ! Bahbouh !* » (Ibid : 18). Les deux sœurs se mettent à poser des questions sur ce point. Depuis, la cadette s'est rappelée de quelques comparaisons : « *Quand les hommes chantent les femmes, ils les comparent à des fleurs, à des plantes, à des bêtes. "Toi, la rose, la gazelle, la pomme, la pêche, la poire..." ! Ils nous comparent à tout sauf à des êtres humains* » (Ibid : 18), aussi l'ainée s'est rappelée de quelques chansons pour dire que la femme est toujours mal vue par son mari ; « *Tu connais la chanson qui dit : ya goumriet lebroudj... "Toi la colombe des pigeoniers, toi qui laves les escaliers, prends le bidon et la serpillère..."* » (Ibid : 18), les deux sœurs réclament l'image de la femme prise par les hommes.

D'après la cadette qui nous a transmis un ensemble de morales, elle insiste aussi en disant ; « *l'amour est une lutte, une vraie guerre. La tendresse nous est interdite par décret national* » (Ibid: 18).

Les deux sœurs étaient dans cette pièce, des personnages qui transmettent des valeurs assez précieuses en faisant appel à l'histoire encore une fois pour se rappeler de la vieille Hanouna et de tante Zakia.

Une partie primordiale, qui vient après, qui transcrit au sein du champ de la tradition orale, les deux sœurs se rappellent de leurs compatriotes mortes qui disaient les bouqqallets :

« J'en ai assez de cet automne.
Il n'a pas éteint ma soif.
La nuit m'a été difficile Et la journée m'a peinée. Dis à mon frère chéri
De venir me tenir compagnie. » (Benaïssa, 1991 : 20).

Selon les vieilles, leur tradition en présentant les bouqqalets se fait en calme : « *Tu sais bien que la bouqqala se joue la nuit quand tout est calme, alors que nous sommes à la mi-journée* » (Ibid : 20)

Les deux sœurs se mettent à imiter ce que faisaient les vieilles femmes à l'époque, l'ainée commence son dit par des formules propitiatoires pour appeler la bénédiction divine : « *Au nom de Dieu, je commence et je salue son prophète. Je remercie ses apôtres. Je m'en remets à toi, mon Créateur* » (Ibid : 21), ainsi que :

« Toi qui viens au secours du désespoir
Toi créateur de Abdelkader Djiali
Toi la clef de tout bienfait
Toi Maître de tous les pôles
Que ma situation te fasse pitié. Ouvre-moi une issue dans cette impasse, Crée-moi en ces
vers de quoi me réjouir. Toi ô mon créateur
Et toi O Boualem et Djiali » (Ibid : 21).

L'ainée donne des bouqqalets pour désigner des partis politiques, cela indique la situation réelle du pays pour que le public revive son présent et réfléchisse pour trouver quelques solutions. Nous citons quelques exemples récités par les deux sœurs :

« Je suis lasse de l'attendre
Je suis lasse de percevoir
Je suis lasse de la mosquée
Toujours debout à son entrée.
Si toi tu as lu, Moi j'ai épilé.
La lettre que j'ai oubliée,
Je t'en donne la signification.
Je passe mon temps à espérer
Que les coeurs durs s'attendrissent. » (Ibid : 22).

L'exemple ci-dessus présente El Islah Wal Irschad,

« Les gens succèdent aux gens.

Il n'y a d'éternel que Dieu.

Je pleure les jours de liesse.

Le corps est ici et le coeur est là-bas.

Je porte le deuil de ma réputation.

Plus triste que moi

Aujourd'hui il n'y en a pas » (Benaïssa, 1991 : 22)

Cet exemple de bouqqalets présente le F.I.C.

Elles reviennent plus tard à leur sujet, de l'imposition, la liberté, le voile. La cadette donne une comparaison raisonnable par rapport à son frère : « *Il va tenter de m'expliquer que c'est là une affaire d'images dans la tête des gens. D'après lui... ils voient la Une, la Deux, la Trois, la Cinq le soir. Il leur faut voir le hidjab le jour.* » (Ibid : 26), des jeunes qui regardent des émissions et des films français dans des chaînes françaises et son frère lui demande de porter le voile. La cadette s'est réclamée pour cette contradiction de morales : « *D'après lui, plus la télévision dévoile les gens la nuit, plus il faut se voiler le jour. C'est simple* » (Ibid). L'ainée essaye de calmer sa sœur en disant : « *Tu sais que la télé, ça rend fou ! Moi, quand je la regarde et que je vois ces belles voitures, ces belles toilettes, j'enrage ! Et quand je vois toute cette publicité pour la nourriture, j'en crève...* » (Ibid).

Puis la cadette méprise sans faire semblant sa sœur : « *Ton frère est fait de chair et de sang !* » (Ibid). La cadette s'énerve en répondant : « *Et moi, je suis faite de fer et d'acier peut-être ?* » (Ibid).

Enfin, la cadette présente un discours devant sa sœur en prenant la place d'un muphti en sensibilisant le peuple de quelques morales et convictions sociales ; « *Dieu est un choix de liberté et non une obligation d'aliénation. Votre lecture des versets est versatile, votre compréhension du Coran est douteuse. Dieu enseigne la force des hommes contre la force des armes. Votre recours aux armes est une trahison à la plénitude de l'homme* » (Ibid : 28).

3-6-3 Aspects gestuels et habituels

La parole se transmet par un langage verbal et non verbal. Ce dernier est intelligemment interprété. En faisant des gestes, l'ainée : « *Imite le ton du mari et joue la scène en arabe, avec ironie* » (Benaïssa, 1991 : 2).

La cadette a insulté sa sœur en disant et en murmurant : « *Voilà une Algérienne authentique* » (Ibid : 4).

« *Elle éclate en sanglots et se blottit dans un coin* » (Ibid : 16), des gestes et des sentiments qui expriment les sensations de la cadette quand elle a explosé en expliquant avec enthousiasme quelques concepts profonds.

Les activités habituelles expliquent une routine animée par l'individu. L'ainée a expliqué que le mari est toujours en situation de routine qui est de ramener l'argent ; « *Le mari cogne par désespoir* » (Ibid : 1).

3-7 Etude comparative des aspects culturels manifestés dans les deux corpus

Chaque auteur, certes, a son style d'écriture, sa propre façon d'interpréter les choses, sa manière unique de présenter tel sujet ou tel domaine. Mais, nous constatons qu'il existe des points de convergence et de divergence entre deux textes littéraires, plus particulièrement, quand ils renvoient au même genre littéraire comme le théâtre.

D'abord, les deux auteurs sont originaires du même pays ; des dramaturges algériens, ce qui confirme que leurs traditions orales, leurs fêtes, leurs croyances religieuses, ...etc. sont issues du même noyau. Le recours à ces traditions et rites sociaux est répétitivement manifesté de part et d'autre dans leurs pièces théâtrales.

Fatima Gallaire et Slimane Benaïssa choisissent d'écrire des pièces théâtrales grâce à la tradition orale. Cette dernière touche souvent les sentiments du public, c'est pourquoi nous remarquerions que ce genre est adoré par tout le monde.

D'après notre analyse de *La fête virile* et d'*Au-delà du voile*, nous avons situé les aspects sociaux renvoyant à la culture dans la classe majeure de la classification des aspects culturels. Cela est dû à l'origine du théâtre qui est issu des formes préthéâtrales orales. A vrai dire, chaque dramaturge a traité ces aspects sociaux de son propre style, mais ils se sont rencontrés

dans plusieurs traits sociaux, nous citons par exemple ; les rites et les fêtes religieuses (la fête de la circoncision / l'offrande). Ainsi que les valeurs et morales sociales, les deux dramaturges ne cessent pas de donner tant de morales à partir des répliques de leurs personnages et des actions déroulées, tout au long des deux histoires, comme l'amour, la solidarité, la liberté, le respect, la crédibilité, la conscience, la responsabilité, ...etc.

Des croyances populaires ont dominé les deux textes théâtraux, qui sont inspirées de la société algérienne traditionnelle, telles que l'enterrement des filles vivantes, le mépris de l'autre, ...etc.

Le regard de l'Autre est un thème traité par les deux auteurs, vu qu'il est très important pour enraciner une bonne morale chez le public. L'Autre étranger de La fête virile a été marginalisé dès le début par des insultes, un refus total de la part des membres de la société. L'auteur a, peut-être, traité cet Autre pour donner une leçon à la communauté populaire d'avoir refusé et exclu plusieurs étrangers et leur regard méprisant envers eux. De la même façon, l'Autre d'Au-delà du voile, est mal traité et ignoré dans sa famille et dans les croyances de tout le monde en s'exprimant des sentiments de la haine, du mépris, ...etc.

Puisque les deux textes émanent d'une société commune, l'usage de la langue arabe semble obligatoire, pour se rapprocher au public, et parfois sans faire semblant, ce qui explique que l'usage du langage populaire est issu des veines des deux auteurs. D'un autre côté, les dramaturges appellent le populaire pour une intention bien précise.

Gallaire et Benaïssa ont décrit plusieurs objets, plusieurs rites, plusieurs actions ; ...etc. cela s'explique par des images interprétées et analysées pour symboliser cet objet et le valoriser.

D'après notre analyse, nous constatons que les deux dramaturges sont des féministes par excellence. D'abord, pour Gallaire qui a traité les femmes en tant qu'un personnage secondaire dans sa pièce théâtrale. Cela peut-être est intentionnellement exprimé pour décrire la société traditionnelle pour montrer la situation de la femme marginalisée.

Ensuite, Benaïssa était plus féministe que Gallaire. Cela s'explique par l'utilisation de deux personnages femmes seulement, confirme l'intention de l'auteur de mettre en valeur la

femme. Ainsi que, le sujet primordial discuté entre les deux sœurs était l'autorité des hommes sur les femmes, cela identifie clairement l'objectif de l'auteur.

Par contre, des points de divergences se remarquent entre la manifestation des aspects culturels dans *La fête virile* et dans *Au-delà du voile*.

D'après notre analyse, nous avons remarqué que les aspects écologiques ne se manifestent pas dans la pièce de Fatima Gallaire, alors que les aspects d'organisation et d'hierarchisation politiques ne se manifestent pas dans la pièce de Slimane Benaïssa.

Les thèmes dominants dans les deux pièces, qui s'inscrivent dans le champ de la culture, sont évidemment différents. C'est vrai qu'ils traitent des thèmes renvoyant à la société, mais l'intention et le thème sont différents. Gallaire traite un rite social religieux qui est la fête de la circoncision, mais sa véritable intention n'était pas de nous représenter les traditions de cette fête. Alors que son objectif ultime est de traiter cet Autre étranger et la façon dont les membres de la société traditionnelle se comportent avec lui. Pour Benaïssa, il a écrit cette pièce pour nous donner une image de la femme méprisée par son frère car elle ne porte pas le voile, mais nous découvrons à la fin que le problème de la cadette ne se réside pas en portant le hidjab mais dans la façon dont il est imposé.

Dans les deux pièces, malgré qu'ils aient un nombre de pages presque similaire, la pièce de Gallaire contient une troupe de personnages et dont la plupart a un rôle considérable, les aspects culturels manifestés dans cette pièce se montrent par le biais des répliques des acteurs. Par contre, la pièce de Benaïssa contient la voix de deux personnages seulement, mais il a réussi à nous faire transmettre les aspects culturels manifestés dans sa pièce par le biais des deux sœurs.

Les sujets étaient différents, Gallaire traite des sujets qui relèvent de la tradition orale proprement dite, en présentant quelques morales sociales telles que : le respect, la bonne humeur, ...etc. De sa part, Benaïssa traite des thèmes plus profonds réconciliant la culture, comme l'identité qui est un thème difficilement représenté, la crise identitaire manifestée chez le personnage de la cadette, en faisant recours à plusieurs situations réelles contemporaines, y

compris, la décennie noire, les problèmes politiques, l'islamophobie, le voile, la présence idéologique de la colonisation.

Dans notre analyse des aspects culturels manifestés dans les deux pièces, nous avons relevé les traits de la culture inscrits dans la pièce de Gallaire aisément car elle utilise un style simple et compréhensible, voire, des répliques courtes. Alors que pour la pièce de Benaiissa, nous avons trouvé assez de difficultés pour relever et interpréter les aspects culturels, cela est dû au style symbolique qu'utilise le dramaturge en symbolisant des idées idéologiques qui nécessitent un certain effort pour les relever d'abord, puis les interpréter.

3-8 Conclusion

Nous avons choisi d'analyser et de comparer deux corpus différents et de différents auteurs. Cela nous a mené à relever les aspects culturels manifestés dans les deux pièces et en faire la comparaison et en détecter aussi les points de convergence et de divergence.

L'analyse des deux corpus nécessitait un effort considérable pour comprendre et interpréter les répliques des personnages, y compris les intentions des deux dramaturges.

Nous avons remarqué que chaque dramaturge a essayé d'inclure le fait de la culture dans son texte, chacun à sa manière et selon le contexte spatio-temporel, social, économique, religieux, politique et idéologique.

Conclusion générale

Conclusion générale

Au cours de notre recherche, nous avons analysé deux corpus théâtraux en optant pour une approche sémiotique dans le texte littéraire pour répondre à notre problématique de départ : comment se manifestent les aspects culturels dans les deux pièces théâtrales ; *La fête virile* de Fatima Gallaire et *Au-delà du voile* de Slimane Benaïssa ? Nous avons abouti à un nombre considérable de résultat après l'analyse et la comparaison appliquées sur les deux corpus. Mais tout au long de notre recherche, nous avons confronté quelques contraintes qui s'expliquent premièrement dans l'indisponibilité des ouvrages traitant notre thème, plus précisément le théâtre. Cela est dû au statut donné misérablement au théâtre d'expression française en Algérie. la plupart des pièces théâtrales écrites en français par des algériens sont éditées en France, y compris nos deux corpus.

Notre plan de travail qui est devisé en trois chapitres, le premier chapitre traitant l'évolution du théâtre en Algérie, le deuxième chapitre qui a fait appel à la culture et ses traits distinctifs et enfin le troisième chapitre dont nous avons analysé et comparé les aspects culturels manifestés dans les deux pièces théâtrales, nous a mené d'abord à travers le premier chapitre de comprendre la situation cet art scénique en Algérie ainsi que les différentes tendances des dramaturges. Ensuite, le deuxième chapitre dont nous avons éclairci la relation des trois concepts, culture, langue et littérature, ainsi que, la classification des aspects culturels selon la taxonomie de Peter Newmark, nous a donné une image superficielle de la manifestation de ces aspects. Enfin, le troisième chapitre nous a bien expliqué la visée de chaque auteur à travers l'analyse et la comparaison.

A travers notre recherche nous avons abouti aux résultats suivants :

D'abord, selon les tendances expliquées dans le premier chapitre, nous avons mis en valeur la tendance des dramaturges qui ont fait recours à la société et à ses problèmes, cela a été confirmé dans les deux pièces théâtrales dont les dramaturges faisaient appel à la réalité sociale et aux problèmes confrontés au sein d'un groupe social.

Ensuite, un signe littéraire culturel est évidemment symbolique et significatif dans un groupe social populaire, ce qu'ont confirmé les aspects culturels manifestés au sein des deux pièces théâtrales. Ce signe est apparu tantôt explicitement tantôt implicitement.

Enfin, des points de convergence et de divergence se remarquaient entre la classification des aspects culturels deus deux pièces, y compris les deux intentions parfois similaires, parfois contradictoires.

Nous avons constaté à la fin de notre analyse que les aspects culturels classifiés par Newmark ne sont pas tous présents dans chaque pièce, mais les aspects sociaux dominant les deux pièces vues que ces derniers traitent des sujets qui sont imprégnés dans la société algérienne.

De plus, *La fête virile* et *Au-delà du voile* s'ouvrent vers d'autres perspectives de recherche selon la problématique qui interroge le chercheur, comme l'approche thématique qui peut clairement analyser ces deux textes théâtraux. Ainsi que le recours à l'oralité dans un genre populaire comme le théâtre, peut inclure des expressions langagières, y compris les formules propitiatoires. La manifestation des aspects culturels est tantôt implicite, tantôt explicite dans le texte théâtral, de ce fait, une autre étude peut être effectuée sur le transfert des aspects culturels d'une langue source à une langue cible.

Bibliographie

Références bibliographiques

Corpus

- Gallaire, F. (1992). *La fête virile*. Paris : Quatre-vents.
- Benaïssa, S. (1991). *Au-delà du voile*. Paris : Linsman.

Dictionnaires

- Aran, P, Saint-Jacques, D, Viala, A. (2002). *Le dictionnaire du littéraire*. Paris : Presse universitaire de France.
- Dortier, J-F. (2013). *Le dictionnaire des sciences sociales*. Paris : sciences Humaines Éditions.

Livres

- Abdoun, M-I. (1983). *Kateb Yacine*. Alger : S.N.E.D.
- Albert, C. (1999). *Francophonie et identités culturelles*. Paris : Karthala.
- Allalou, S-A. (1982). *L'aurore du théâtre algérien*. Oran : CDSH.
- Aristote. (2018). *Poétiques* (22^e éd). Paris : Librairie générale française.
- Aziza, M. (1975). *Les formes traditionnelles du théâtre*. Tunis : Société tunisienne de diffusion.
- Bachterzi, M. (1968). *Mémoires*. Alger : SNED.
- Baffet, R. (1987). *Tradition théâtrale et modernité en Algérie*. Paris : L'Harmattan.
- Bennabi, M. (2018). *Min adjli attaghyir* (« Pour le changement »). (11^{ème} éd). Syrie : Fikr.
- Benvéniste, E. (1966). *Problèmes de linguistique générale*. Paris : Gallimard.

- Eyriès, A. (2018). *Culture, cultures : Le lien social au révélateur*. Paris : EMS.
- Gallaire, F. (1996). *Les richesses de l'hiver*. Paris : L'avant-scène.
- Lachref, M. *Littératures de combat*. Alger : Bouchene.
- Miliani, H. (2011). *Le théâtre algérien de l'engagement à la contestation*. Paris : Orizons.
- Newmark, P. (1988). *A textbook of translation*. New York : Shanghai Foreign Language Education Press.
- Pageaux, D-H. (1994). *La littérature générale et comparée*. Paris : Armand Colin.
- Tomiche, N. (1969). *Le théâtre arabe*. Paris : U.N.E.S.C.O.
- Vinsonneau, G. (2002). *L'identité culturelle*. Paris : Armand Colin.
- Zeggai, D, Tamer, A, Rekik, M, Belkasmi, H et Ferghani, D. (2015). *Fatima Gallaire : 5 pièces théâtrales*. Emirat : Institut du théâtre arabe.

Articles

- Benchneb, S. (1935). *Le Théâtre arabe d'Alger*. *Revue Africaine*. 3, 72-85.
- Casas, A. (1998). *Théâtre algérien et identité*. *Mots*. 57,51-63. En ligne https://www.persee.fr/doc/mots_0243-6450_1998_num_57_1_2384
- Lanasri, A. (1993). *Corpus littéraire et réflexions identitaires*. *Revue du monde musulman et de la Méditerranée*. 70, 76-84. En ligne https://www.persee.fr/doc/remmm_0997-1327_1993_num_70_1_2590
- Abou Merqem, N. (1960). *Le théâtre algérien*. *La nouvelle critique*. 112, 134.
- Miliani, H. (2008). *Représentation de l'histoire et historicisation du théâtre en Algérie*. *L'Année du Maghreb*. 4, 67-78.
- Mirate, E. (2012). *Al'usul alttarikhiat linash'at almasrah aljazayirii dirasatan fi al'ashkal alturathia* (« Origines historiques de l'émergence du théâtre algérien dans les formes patrimoniales »). *Insaniyat*. 12, 9-19. En ligne

<https://journals.openedition.org/insaniyat/7902>

- Perrineau, P. (1975). *Sur la notion de culture en anthropologie. Revue française de science politique.* 5, 946-968. En ligne
https://www.persee.fr/doc/rfsp_0035-2950_1975_num_25_5_393637.
- Poiron, P. (1981). *Ecriture et réécriture au moyen âge. Revue Littérature.* 41, 117.
- Pretceille, M-A. (1991). *Langue et identité culturelle. Enfance.* 4, 305-309. En ligne.
https://www.persee.fr/doc/enfan_0013-7545_1991_num_44_4_1986.
- Soreil, A. (1931). *La littérature expression de la Société. Revue belge de philologie et d'histoire.* 10, 162-168. En ligne
https://www.persee.fr/doc/rbph_0035-0818_1931_num_10_1_1344.
- Strauss, C-L. (1958). *Linguistique et anthropologie. Anthropologie structurale.* 3, 78- 79.
- Videau, A. (1993). *Fatima Gallaire : La Fête virile, 1992. Hommes et Migrations.* 1161, 66. En ligne
https://www.persee.fr/doc/homig_1142852x_1993_num_1161_1_5005_t1_0060_00_00_2

Thèses

- Khelfaoui, B. (2017). *Apport narratologique et sémiotique dans l'écriture dramatique Le cas de Barabbas de Michel de GHELDERODE et Le porteur d'eau et les marabouts de Ould Abderahmane KAKI.* Thèse de Doctorat en sciences des textes littéraires, Université Ibn Badis de Mostaganem, Mostaganem.
- Ouardi, B. (2009). *Ecriture, théâtre et engagement dans le théâtre d'Henri kréa et Noureddine Aba.* Thèse de Doctorat en sciences des textes littéraires. École doctorale de français - pôle ouest- Oran, Oran
- Elias, M. (1978). *Le théâtre de Kateb Yacine.* Thèse de 3e cycle. Paris.

Sitographie

- Academia. (2008). En ligne.
https://www.academia.edu/9377873/La_culture_dans_la_pens%C3%A9e_de_Malek_Bennabi?email_work_card=view-paper Consulté le 08-05-2019 à 09h00.
- Africultures. (1997). En ligne.
http://africultures.com/personnes/?no=15715&utm_source=newsletter&utm_medium=email&utm_campaign=443 Consulté le 10-05-2019 à 19h00.
- Babelio. (2007). En ligne. <https://www.babelio.com/livres/Benaissa-Au-dela-du-voile/692089> Consulté le 03-03-2019 à 14h00.
- Elwatan. (1991). En ligne. <https://www.elwatan.com/archives/idees-debats/malek-bennabi-theoricien-de-la-culture-1ere-partie-23-09-2009> (Consulté le 20-05-2019).
- Etudes-littéraires. (2018). En ligne. <https://www.etudes-litteraires.com/etudier-piece-de-theatre.php> Consulté le 30-03-2019 à 15h00.
- Fabula. (2018). En ligne. https://www.fabula.org/actualites/la-construction-de-l-identite-culturelle-a-travers-les-litterature-et-culture-orales-aumaroc_20216.php Consulté le 22-03-2019 à 20h00.
- Gallaire. (2006). En ligne. <https://gallaire.com/fatima/accueilsite.html> Consulté le 30-03-2019.
- Limag. (1998). En ligne. <http://www.limag.refer.org/Theses/Cheniki.htm> Consulté le 31-01-2019 à 10h00.
- OpenEdition. (2011). En ligne. <https://journals.openedition.org/signata/428> Consulté le 12-05-2019 à 16h00).
- Sacd. (1777). En ligne. http://entractes.sacd.fr/detail_auteur2.php?idauteur=23&l=ma Consulté le 20-03-2019 à 16h30.
- Skynet. (1995). En ligne. <http://users.skynet.be/parlecriture/langue.htm> Consulté le 05-05-2019.

Emissions

- https://www.youtube.com/watch?v=_jVEKG0NvEA , consultée le 05-04-2019.
- <https://www.youtube.com/watch?v=ldyKNG7TUpM> , consultée le 20-04-2019.
- <https://www.youtube.com/watch?v=ZdkMHa4h2u0&t=682s> , consultée le 05-05-2019.

Entretiens

- Entretien réalisé avec le dramaturge algérien Slimane Benaïssa le 26-02-2019
- Entretien réalisé avec le dramaturge algérien Belhadj Karim le 24-04-2019.

