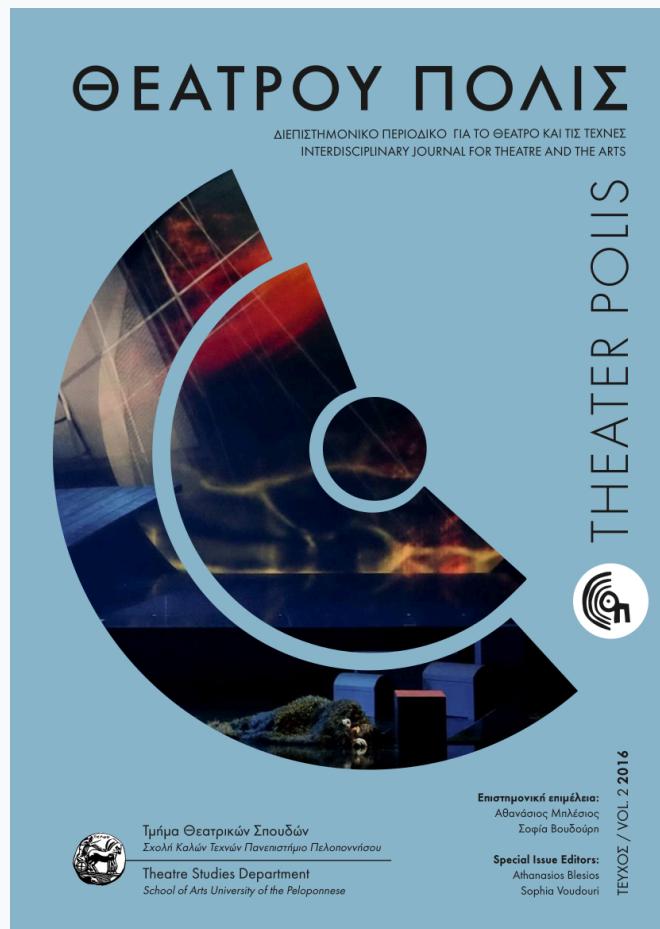


Θεάτρου Πόλις. Διεπιστημονικό περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες

Τεύχος 20 (2016)



Dramaturges algeriennes francophones de l'époque coloniale tardive et postindépendante: des femmes qui parlent des femmes

XRIΣΤΙΝΑ ΟΙΚΟΜΟΠΟΥΛΟΥ

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΟΙΚΟΜΟΠΟΥΛΟΥ Χ. (2023). Dramaturges algeriennes francophones de l'époque coloniale tardive et postindépendante: des femmes qui parlent des femmes. *Θεάτρου Πόλις. Διεπιστημονικό περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες*, 99–118. ανακτήθηκε από <https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/theatrepolis/article/view/34546>

CHRISTINA OIKONOMOPOULOU*Université du Péloponnèse***Dramaturges algériennes francophones de l'époque coloniale tardive et postindépendante: des femmes qui parlent des femmes**

L'article présent porte sur la dramaturgie algérienne féminine francophone de l'époque coloniale tardive et postindépendante. Fondée sur un corpus de pièces des auteures algériennes, telles que Myriam Ben, Assia Djebbar, Leïla Sebbar, Fatima Gallaire, Hawa Djabali et Maïssa Bey, notre étude débutera sur une tentative de repérer les paramètres qui spécifient le caractère féminin de leur écriture. L'émergence de leurs traits caractéristiques communs, au niveau personnel et auctorial, précédera notre effort de taxinomie de leur théâtre. Celle-ci, fondée sur leur classification en trois générations distinctes, dévoilera le lien inextricable entre le devenir historique et ethnoculturel de l'Algérie coloniale et postindépendante, et l'identité de leur motivation d'écriture théâtrale, imprégnée par le réalisme des questions féminines.

Mots clés: Algérie, dramaturgie, francophonie, femme

L'écriture permet de dépasser les codes.

*Dès que tu te laisses conduire au-delà des codes, ton corps plein de crainte et de joie, les mots s'écartent, tu n'es plus enserrée dans les plans des constructions sociales, tu ne marches plus entre les murs, les sens s'écroulent, le monde des rails explose, les airs passent, les désirs font sauter les images, les passions ne sont plus.*¹

Notre étude a comme objet l'approche de la dramaturgie écrite par des écrivaines algériennes francophones, dont le champ temporel se situe aux années de la dernière ère du colonialisme français et celles qui inaugurent l'indépendance de l'état algérien. Dans ce but, nous avons sélectionné un corpus de pièces dramatiques représentatives de cette période,² écrites

¹ Hélène Cixous, *Entre l'écriture*, éd. Des Femmes, Paris, 1986, p. 61.

² Nous avons exclu l'étude des dramaturges femmes *beur*, considérant qu'il s'agit d'une catégorie spécifique des écrivaines dont l'œuvre devrait être étudiée à part.

par Myriam Ben,³ Assia Djebbar,⁴ Leïla Sebbar,^{5,6} Fatima Gallaire,⁷ Hawa Djabali⁸ et Maissa Bey.⁹ Une entreprise de cadrer la spécificité de cette écriture féminine dramaturgique précédera le ciblage des traits caractéristiques communs des auteures. Des paramètres liés à la motivation et aux circonstances particulières spatiotemporelles de leur écriture seront examinés par la suite, alors que la problématique de leur typologie guidera la partie principale de notre article. La liaison étroite établie entre leurs choix auctoriaux thématiques et les fermentations historiques et ethnoculturelles de l'Algérie coloniale et postindépendante contribuera à l'émergence d'une stratification de leur dramaturgie, submergée par l'exploration du sujet de l'identité féminine.

Essayant de définir les cadres de la dramaturgie féminine algérienne de cette époque, nous nous trouverons devant des interrogations qui affligen la tentative de classification. Le terme « féminin » attribué à l'écriture théâtrale pose la question de sa particularité non tant au niveau d'identité auctoriale de genre sexué, mais surtout des intentions idéologiques des écrivaines qui façonnent leur thématique. Cela étant, à ce caractère spécifique de la production théâtrale, puisque créée par des dramaturges femmes, s'ajoute le paramètre de l'identité ethnoculturelle et chronique de l'Algérie des années '60 et jusqu'à nos jours, ce qui proclame davantage de spécification. Se concordant avec Jean Déjeux qui, parlant de l'écriture féminine maghrébine de langue française, précise qu'il y a « une condition féminine commune qui entraîne une parenté dans les revendications et les expressions »,¹⁰ nous pourrions procéder à un premier double constat. La dramaturgie féminine algérienne francographe de cette période s'avère être celle qui, outre son intégration dans ce cadre spatiotemporel spécifique, est entreprise par des démiurges femmes qui privilégiennent la thématique de la femme algérienne. En général, cette dernière y est tracée en tant que sujet doublement envahi, par la colonisation française et par le « système paternaliste-phallocentrique »¹¹ de la société maghrébine.¹² Myriam Ben croit « à la possibilité de changer les conditions sociales, surtout celles des femmes maghrébines »,¹³ et Hawa Djabali affirme : « Je suis construite de toutes ces voix de femmes, je suis construite du milieu féminin

³ Née à Alger en 1928 et morte à Vesoul, France, en 2001.

⁴ Née à Cherchell, Algérie en 1936 et morte à Paris en 2015.

⁵ Née à Aflou, Algérie, en 1941.

⁶ À préciser ici que l'œuvre de Leïla Sebbar n'appartient pas à la génération *beur*. Voir sur ce sujet, Laura Chacravarty-Box, *Strategies of Resistance in the Dramatic Texts of North African Women – A body of words*, Routledge, London & New York, 2005, p. 79, et Nelly Bourgeois, « La langue de Leïla Sebbar, propos recueillis par Nelly Bourgeois », *Citrouille –Revue des Librairies Sorcières*, 34 (mars 200), pp. 35-38, ici p. 35.

⁷ Née à El Harrouch, Algérie, en 1944.

⁸ Née à Créteil, France, en 1949.

⁹ Née à Ksar El Boukhari, Algérie, en 1950.

¹⁰ Jean Déjeux, *L'écriture féminine de langue française au Maghreb*, Karthala, Paris, 1994, pp. 15-16.

¹¹ Robert Elbaz et Françoise Saquer-Sabin, *Les Espaces intimes féminins dans la littérature maghrébine d'expression française* (s.d.), L'Harmattan, Paris, 2014, p. 16.

¹² Josefina Bueno Alonso, « Femme, identité, écriture dans les textes francophones du Maghreb », *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 19 (2004), pp. 7-20, ici p. 10.

¹³ Christiane Chaulet-Achour, « Myriam Ben », in Ursula Mathis-Moser et Birgit Mertz-Baumgartner (s.d.), *Passages et ancrages en France. Dictionnaire des écrivains migrants de langue française (1981-2011)*, Honoré Champion, Paris, 2012, pp. 134-136, ici p. 135.

algérien. L'Algérie est un pays de femmes, bien peu de personnes le savent. »¹⁴ Il est ainsi important de préciser que, comme nous allons voir par la suite, la dramaturgie étudiée ici s'abstient dans son ensemble des aspirations féministes à l'occidentale qui empruntent leur concepts de base à la pensée freudienne de la psychanalyse et la théorie sociologique du marxisme.¹⁵ Elevées dans un milieu socio-politique et culturel tout à fait particulier et ayant connu de tout près les troubles de l'époque tardive coloniale et postcoloniale, ces écrivaines priorisent la réhabilitation ontologique de la femme en tant que sujet faisant partie de la collectivité d'Algérie, de l'Occident ou de l'ailleurs, et non pas son émancipation de genre sexué qu'on pourrait qualifier de « féministe ». Même si les luttes de leurs femmes protagonistes portent les traits caractéristiques d'une véritable bataille de liberté, celle-ci, bien que personnelle, vise primairement à la collectivité sociale et civique, et en est inextricablement liée à leur volonté, existentielle, humaine et humanitaire, de transgresser et surtout de contribuer à l'effondrement du caractère irraisonnable et criminel des normes ancestrales, de l'occupation coloniale et de la contemporanéité solitaire, raciste, cruelle ou belliqueuse. Cela étant, la femme théâtralisée de ces dramaturges se présente, non pas comme un type théâtral féministe qui s'intéresse à gagner l'émancipation sexuelle et par extension la libération déculpabilisée à tous les niveaux de sa vie pour soi-même et pour le reste de la population du « deuxième sexe »,¹⁶ mais avant tout comme un être au-delà de l'identité de genre sexué qui se plonge dans l'écoute des fermentations de la société et qui se veut totalement actif à sa transformation positive.

Une approche initiative de ces dramaturges dévoilerait maints traits caractéristiques communs, personnels et auctoriaux. Toutes sont de nationalité algérienne et nées en Algérie, à l'exception de Hawa Djabali qui est née en France et rentrée en Algérie à l'âge de quatorze ans,¹⁷ et de Leïla Sebbar, née d'une mère française et d'un père algérien.¹⁸ Toutes les six se distinguent de leur oscillement entre l'Algérie et la France. Ce dernier acquiert les dimensions soit de courts ou de longs séjours, soit de doubles résidences. Myriam Ben, habitante permanente d'Algérie, a dû quitter le pays pour dix ans et aller en France afin de guérir son asthme.¹⁹ Assia Djebar a réalisé un premier long séjour en France entre 1965 et 1974.²⁰ Leïla Sebbar vit en permanence en France depuis l'âge de dix-neuf ans et retourne en Algérie pour quelques brefs passages.²¹ En 1975, Fatima Gallaire a décidé de s'installer en France.²² De son côté, Maïssa Bey, tout en

¹⁴ Walid Mebarek, « Je suis construite de toutes ces voix de femmes », *El Watan* (02.07.2013), sur [http://www.djazairess.com/fr/elwatan/419607_10.10.2015]

¹⁵ Jeannette Laillou Savona, « “Portrait de Dora” d'Hélène Cixous : à la recherche d'un théâtre féministe », in Françoise van Rossum-Guyon et Myriam Diaz-Diocaretz, *Hélène Cixous, chemin d'une écriture* (s.d.), Presses Universitaires de Vincennes, Paris, 1990, pp. 161-176, ici p. 161.

¹⁶ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, Gallimard, Paris, 1949.

¹⁷ Christiane Chaulet-Achour, « Hawa Djabali : Crédit et Passion », *Algérie Littérature / Action*, 15-16 (novembre-décembre 1997), pp. 219-225, ici p. 219.

¹⁸ Michel Laronde, « Itinéraire d'écriture », in Michel Laronde, *Leïla Sebbar* (s.d.), L'Harmattan, Paris, 2003, pp. 15-18, ici p. 15.

¹⁹ Christiane Chaulet-Achour, *Myriam Ben*, L'Harmattan, Paris, 1989, p. 40.

²⁰ Assia Djebar, « Assia Djebar... Speaking - interview edited by Salma Kalhi, in Salma Kalhi », *Francophone Voices* (ed.), Elm Bank Publications, Exeter, 1999, pp. 69-80, ici p. 75.

²¹ Michel Laronde, *op. cit.*, p. 15.

²² Fatima Gallaire, site officiel sur [<http://www.gallaire.com/fatima/cv.html>] (30.9.2015)].

réalisant de brefs séjours en France, « a mené de front, à Sidi-Bel-Abbès, sa vie professionnelle [...] et sa vie d'écrivain [...] »,²³ alors que Hawa Djabali réside à Bruxelles, où elle travaille au Centre culturel Arabe, depuis 1989.²⁴ Souvent, leur déplacement géographique s'identifie à l'expérience traumatique de l'exil. Hawa Djabali avoue :

« ...J'ai mis des années à comprendre cette phrase de Rilke : 'Il n'est d'espace heureux que fils ou petit-fils d'une séparation.' Dans les premiers temps d'exil, pendant les onze ans où je ne suis pas retournée en Algérie, cette phrase me semblait révoltante. Puis, d'avoir déconstruit mes repères, ma vie habituelle, cela m'avait permis d'aller plus loin, mais je ne peux pas dire que j'aime vivre ici». ²⁵

Par contre, pour Assia Djebar, l'exil en France s'identifie à la liberté de penser et d'agir: « En 1965, quand je suis arrivée à Paris, sur le désir de conserver mon autonomie et ma liberté... et ma liberté, c'est une liberté de penser, mon autonomie [...] ». ²⁶ De son côté, Fatima Gallaire conçoit son éloignement du pays natal et son installation définitive en France en tant qu'amorce principal de son écriture théâtrale : « l'acte d'écrire est l'aboutissement d'une situation de tension ou d'un manque (lieu, personne, passé), un bon manque, car il est créatif, et moi mon seul manque c'est l'Algérie ». ²⁷

Une autre caractéristique commune indique le degré de leur implication dans la dramaturgie. À l'exception de Fatima Gallaire, écrivaine presque exclusive et très prolifique des pièces théâtrales,²⁸ et de Hawa Djabali dont l'activité théâtrale constituait depuis sa jeunesse son intérêt principal,²⁹ les auteures sont des littéraires qui, en dehors de leur production en poésie, nouvelles³⁰ et essais, ont notamment excellé dans le genre du roman.³¹ Leur engagement théâtral, quoique remarquable, constitue une activité collatérale mais caractéristique de leur multifonctionnalité. Pour Myriam Ben, peintre remarquable³² et musicienne, l'inspiration littéraire est « la troisième corde à son arc ». ³³ Leïla Sebbar s'est aussi impliquée dans l'édition

²³ Maïssa Bey sur [<http://www.lesfrancophonies.fr/BEY-Maissa>] (18.10.2015)].

²⁴ Christiane Chaulet-Achour, « Hawa Djabali : Crédit et Passion », *op. cit.*, p. 224.

²⁵ Walid Mebarek, *op. cit.*

²⁶ Assia Djebar, "Assia Djebar... Speaking - interview edited by Salma Kalhi, in Salma Kalhi", *op. cit.*, p. 74.

²⁷ Préface de Jean Déjeux au *Théâtre I* de Fatima Gallaire, L'Avant-Scène théâtre/Collection des Quatre-Vents, Paris, 2004, p. 11.

²⁸ Voir sur [<http://www.gallaire.com/fatima/cv.html>] (30.9.2015)].

²⁹ Laura Chakravarty-Box, "'Il will not cry'-Women's theatre in the Algerian diaspora", in Martin Banham, James Gibbs and Femi Osofisan, (dir.), *African Theatre: Women*, James Currey ed., Oxford, 2002., pp. 3-14, ici p. 11, et Christiane Chaulet-Achour, « Hawa Djabali : Crédit et Passion », *op. cit.*, p. 220.

³⁰ Leïla Sebbar est une auteure très prolifique surtout dans le genre de la nouvelle et du récit autobiographique. Voir sur ce sujet le site officiel de l'auteure sur [http://clicnet.swarthmore.edu/leila_sebbar/bibliographie/index.html] (20.9.2015).

³¹ Signalons à titre indicatif : Myriam Ben, *Sabrina, ils t'ont volé ta vie*, L'Harmattan, Paris, 1992. Leïla Sebbar, *Parle mon fils, parle à ta mère*, Stock, Paris, 1984 (réédition par Thierry Magnier en 2005), *Marguerite, Folies d'encre*, Paris, Eden, 2002. Assia Djebar, *La Soif*, Julliard, Paris, 1957, *Les Alouettes nates*, Julliard, Paris, 1967, *L'Amour, la Fantasia*, Lattès/Enal, Paris, 1985, *Les Nuits de Strasbourg*, Actes Sud, Paris, 1997. Maïssa Bey, *A cette fille-là*, L'Aube, Paris, 2001, *Pierre, Sang, Papier ou Cendre*, L'Aube, Paris, 2008.

³² Jean Déjeux, *Dictionnaire des auteurs maghrébins de langue française*, Karthala, Paris, 1984, p. 49.

³³ Christiane Chaulet-Achour, « Myriam Ben », *op. cit.*, p. 135.

des albums photographiques, l'écriture des chroniques et des scenarii.³⁴ Assia Djebbar a eu deux expériences cinématographiques : en 1977, elle a réalisé son premier long métrage *La Nouba des femmes du Mont Chenoua*, et en 1983, un second, titré *Zerda et le chant de l'oubli*.³⁵ Fatima Gallaire, outre l'écriture des nouvelles,³⁶ s'était aussi intéressée au cinéma, ayant réalisé deux stages de réalisation et travaillé comme attachée culturelle à la Cinémathèque d'Alger.³⁷ Chez Hawa Djabali, la production des émissions radiophoniques occupe une place centrale de ses activités, à côté de son écriture romanesque, des scenarii pour deux longs métrages, et des contes fondés sur la tradition orale des régions d'Algérie.³⁸ Maïssa Bey, à part son activation dans le domaine éditorial comme co-fondatrice des éditions Chèvre-feuille étoilée,³⁹ est fondatrice et présidente de l'association de femmes « Paroles et écriture ».⁴⁰

Leur francographie constitue un autre élément de base commun de leur théâtre. Élevées dans un double milieu culturel et linguistique –l'arabe maternel et le français colonisateur–, les écrivaines optent pour la langue de l'Hexagone. Assia Djebbar avoue :

J'ai été élevée dans une foi musulmane, celle de mes aïeux depuis des générations, qui m'a façonnée affectivement et spirituellement, mais à laquelle, je l'avoue, je me confronte, à cause de ses interdits dont je ne me délie pas encore tout à fait. J'écris donc, et en français, langue de l'ancien colonisateur, qui est devenue néanmoins et irréversiblement celle de ma pensée, tandis que je continue à aimer, à souffrir, également à prier (quand parfois je prie) en arabe, ma langue maternelle.⁴¹

En concordance avec leur vécu, le choix linguistique du français est principalement justifié par leur volonté de s'exprimer tout en étant libérées du poids lourd de l'ancestralité algérienne.⁴² Davantage, il va de pair avec la possibilité d'internationalisation de leurs œuvres, donc une réception étendue dans l'espace de la francophonie universelle. Nonobstant, leur francographie cible parfois une symbiose intellectuelle harmonieuse entre le pays d'origine et le pays d'accueil, ne fut-ce que celui de l'ancien colonisateur. Assia Djebbar rêve d'un « travail de défrichement culturel [qui] serait d'établir des ponts entre, d'une part, la littérature arabe et berbère pour sa grande majorité de caractère populaire et folklorique, et d'autre part, la littérature de langue française, œuvre, soit d'intellectuels de formation française, soit simplement de

³⁴ Voir sur le site officiel de l'auteure [http://clicnet.swarthmore.edu/leila_sebbar/bibliographie/index.html (20.9.2015)].

³⁵ Voir sur l'expérience cinématographique d'Assia Djebbar Annie Gruber, « Assia Djebbar l'irréductible », in Carmen Boustani et Edmond Jouve (s.d.), *Des Femmes et de l'écriture. Le bassin méditerranéen*, Karthala, Paris, 2006, pp. 113-132, ici pp. 120-121.

³⁶ Voir sur le site officiel de Fatima Gallaire [<http://www.gallaire.com/fatima/nouvelles.html> (30.9.2015)]

³⁷ Voir sur le site officiel de l'auteure [<http://www.gallaire.com/fatima/cv.html> (30.9.2015)]

³⁸ Christiane Chaulet-Achour, « Hawa Djabali : Création et Passion », *op. cit.* pp. 220-222.

³⁹ Voir sur le site des éditions Chèvre-feuille étoilée [<http://chevre-feuille.fr/la-maison-d-edition.html> (11.20.3015)].

⁴⁰ Maïssa Bey sur [<http://www.lesfrancophonies.fr/BEY-Maissa> (18.10.2015)].

⁴¹ Assia Djebbar, discours intitulé « Idiome de l'exil et langue de l'irréductibilité » prononcé quand elle fut récipiendaire en 2000 du prestigieux « Prix pour la Paix » des éditeurs et libraires allemands, cité dans Armelle Datin et Isabelle Collombat, « Assia Djebbar : la réfugiée linguistique », *Le magazine littéraire*, 92 (2003), p. 20-22, ici p. 21.

⁴² Josefina Bueno Alonso, *op. cit.*, p. 13.

francophonies »,⁴³ et Leila Sebbar s'est toujours distinguée de son bilinguisme qui l'a même poussée « à parler et à écrire le français *comme* une langue étrangère ».⁴⁴

Écrit en français, leur théâtre constitue un acte « audacieux ».⁴⁵ Le caractère téméraire de leur implication théâtrale se justifie non seulement par leur orientation thématique qui ose traiter des sujets tabous sur la femme d'Algérie, comme sa participation dynamique au combat de l'indépendance ethnique, la résistance contre les canons intransigeants collectifs ou les traumas de l'exil, mais aussi par l'identité spécifique de la représentation en plein public⁴⁶ qui aiguillonne davantage leur peinture. C'est la raison qui explique la rareté des dramaturges algériennes^{47,48} et la faible réception de leurs pièces, à l'exception des celles de Fatima Gallaire⁴⁹ et de Maïssa Bey.⁵⁰

Concernant la forme théâtrale qu'elles choisissent pour s'exprimer, leurs pièces suivent dans leur ensemble la structure propre à la dramaturgie occidentale,⁵¹ à savoir celle des dialogues, des monologues et divisée en actes ou parties distinctes. Or, nous constatons que le maniement de la charpente formelle par les écrivaines se modifie parallèlement au devenir historique et socio-politique algérien et à leurs aspirations. Les pièces à longue ampleur et à plusieurs personnes, pleines de dialogues saccadés et de monologues intérieurs qui insistent sur la valeur et l'héroïsme de la bataille collective anticoloniale caractérisent le théâtre d'Assia Djebbar et de Myriam Ben.

⁴³ Assia Djebbar, « Littératures nord-africaines », *Algérie -Actualité*, 122, (18.2.1968), cité dans Daniel Lançon, « L'invention de l'auteur : Assia Djebbar entre 1951 et 1969 ou l'Orient second en français », in Wolfgang Asholt, Mireille Calle-Grubert et Dominique Combe (s.d.), *Assia Djebbar – littérature et transmission*, Colloque de Cerisy, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2010, pp. 119-140, ici p. 138.

⁴⁴ Nancy Houston et Leïla Sebbar, « Lettres parisiennes », *Communications*, 43 (1986), pp. 249-265, ici p. 252.

⁴⁵ Jean Déjeux, *L'écriture féminine de langue française au Maghreb*, op. cit., p. 6.

⁴⁶ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre, II – L'école du spectateur*, Belin, Paris 1996, p. 11.

⁴⁷ Christiane Chaulet-Achour, « Les Stratégies génératives des écrivaines algériennes (1947-1999) – Conformités et innovations », *Palabres*, Vol. III, 1-2 (avril 2000), pp. 233-245, ici p. 240, Charles Bonn, « Paysages littéraires algériens des années 90 et post-modernisme littéraire maghrébin », in Charles Bonn et Farida Boualit (s.d.), *Paysages littéraires algériens des années '90 : « Témoigner d'une tragédie ? »*, (*Études littéraires maghrébines*, n° 14), L'Harmattan, Paris, 1999, pp. 7-24, ici p. 14, et Jean Déjeux, *La littérature féminine de langue française au Maghreb*, op. cit., p. 39.

⁴⁸ Voir aussi sur la rareté des dramaturges femmes en Algérie et au Maghreb, Ahmed Cheniki, « La grande solitude des femmes arabes », *L'Expression* (31.5.2007), sur [www.lexpressiondz.com/mobile/actualite/42757-La-grande-solitude-des-femmes-arabes.html] (5.10.2015)], Amina Benmansour, « De la rareté des dramaturges femmes au Maghreb », *Littératures Maghrébines et Comparées*, n° 4-5 (1/2001), p. 24, et Christiane Chaulet-Achour, « L'Algérie en scène », *Algérie Littérature/Action*, n° 75-76 (11-12/2003), pp. 70-77, surtout p. 72.

⁴⁹ Laura Chakravarty-Box, “Staging Politics: New Currents in North African Women's Dramatic Literature” in Zayn R. Kassam (dir.), *Women and Islam*, Praeger, Santa Barbara (California), 2010, pp. 231-243, ici p. 233.

⁵⁰ Voir sur [<http://www.lesfrancophonies.fr/BEY-Maissa>] (18.10.2015)].

⁵¹ La préférence de la forme dramatique à l'occidentale par ces écrivaines, justifiée par leurs visites et leurs séjours ou implantations en France, s'inscrit aussi dans la tradition des dramaturges algériens des temps modernes qui, ayant largement connu le théâtre européen via les colonisateurs français, avaient commencé dès le début du XX^e siècle de l'adopter dans leurs créations dramatiques. Selon le spécialiste du théâtre algérien Ahmed Cheniki, cette tendance constituait une « nécessité historique », une circonstance de « regard ambigu qu'ils portent sur le monde culturel occidental » et où « fascination et répulsion s'y côtoient » (Ahmed Cheniki, *Théâtre algérien – Itinéraires et tendances*, thèse de Doctorat, Université de Paris, Sorbonne-Paris IV, chapitre II, sur [<http://www.limag.refer.org/Theses/Cheniki.htm>] (19.10.2015)].

D'autre part, les monologues, sous forme théâtrale indépendante ou intégrés dans les pièces, constituent le style théâtral préféré des dramaturges postérieures, telles que Fatima Gallaire, Leïla Sebbar, Hawa Djabali et Maissa Bey. Celles-ci optent pour l'expression prépondérante de la femme qui submerge l'ensemble du récit théâtral et qui le dote d'une extension laconique mais remarquablement dense et riche en idées et réflexions. La pléthora de tirades intérieurisées de leurs protagonistes féminins accentue davantage leur valorisation totale et surtout leurs agonies et combats pour la transformation d'une société traumatisée par le fanatisme, les règles ancestrales intransigeantes et les discriminations.

Afin de tenter une classification de leur production dramaturgique, nous éviterons d'abord l'homogénéisation nivlante, puisque toute taxinomie devrait considérer les variantes particulières et individualisées de l'écriture.⁵² D'autre part, la première question qui pourrait être posée concerne la mise en relation de leur production littéraire avec leurs pièces théâtrales. Les spécialistes de la littérature algérienne francophone ont procédé à une classification trigénérationnelle des écrivains,⁵³ qui s'étale des années du colonialisme tardif et jusqu'à nos jours, en se fondant sur une étude esthétique et thématique de leurs œuvres en relation étroite avec le *topos* qu'est l'Algérie dans sa transformation politique, sociale et ethnoculturelle. Mais pourrions-nous intégrer leurs théâtre dans l'ensemble de leur production littéraire qui constitue le sujet de cette nette catégorisation ? Dans son étude « Paysages littéraires algériens des années 90 et post-modernisme littéraire maghrébin »,⁵⁴ Charles Bonn lie le théâtre de Fatima Gallaire à la

⁵² Rosi Braidotti, *Nomadic subjects – embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*, Columbia University Press, New York, 2011, p. 38.

⁵³ La première génération est celle des auteurs qui dénoncent les violences de l'occupation coloniale et réclament la restauration de l'identité nationale. La deuxième est celle qui, issue de la guerre civile des années 90, prend le chemin de l'exil en France, et enrichit la production littéraire de nouvelles thématiques, comme l'expérience exilique, la quête identitaire dans le pays d'accueil, la dénonciation du fanatisme religieux, de l'intransigeance étatique et de l'austérité irraisonnable des normes ancestrales de l'Algérie postcoloniale. La troisième génération embrasse deux sous-catégories, la première étant celle des littéraires qui ont immigré en France ou qui partagent leur temps entre l'Hexagone et l'Algérie, et dont la thématique principale se caractérise par leurs tentatives de rapprocher divers paramètres du champ culturel algérien avec ceux du champ culturel français. La seconde sous-catégorie, appelée *beur*, est celle des créateurs qui proviennent des familles d'immigrés algériens en France. Leurs sujets par excellence sont l'oscillement entre deux patries et deux cultures, la marginalisation et l'exclusion vécues en France ou en Algérie et les efforts de parvenir à un équilibre ontologique dans ce tourbillon de confusion identitaire. Voir sur les trois générations, Charles Bonn, « Le retour au référent », *Algérie Littérature / Action*, 7-8 (janvier-février 1997), pp. 201-204, Charles Bonn, « Paysages littéraires algériens des années 90 et post-modernisme littéraire maghrébin », *op. cit.*, p. 8, 18, 22, Charles Bonn, « Littérature maghrébine francophone : quelle identité et quel genre pour une écriture délocalisée ? Les personnages emblématiques de la femme, de l'émigré, de la mère, mais aussi du texte, et leur étrangeté », *Silène* (25.01.2011), sur [http://www.revue-silene.com/images/30/article_32.pdf] (13.10.2015)], Charles Bonn, « Scénographie postcoloniale et ambiguïté tragique dans la littérature algérienne de langue française, ou : pour en finir avec un discours binaire », *Littérature du Maghreb*, 2006, sur [<http://www.limag.com/Textes/Bonn/2006Tipasa.pdf>] (19.10.2015)], p. 11, 13, 14, Colette et Charles Riveill, *Littérature de langue française au Maghreb* (27.06.2009), sur [http://www.limag.ma/Litterature-de-langue-francaise-au-maghreb_a22742_2.html] (16.10.2015)], et Najib Redouane, *Où en est la littérature 'beur' ?* (s.d.), L'Harmattan, Paris, 2012.

⁵⁴ Charles Bonn, « Paysages littéraires algériens des années 90 et post-modernisme littéraire maghrébin », *op. cit.*, p. 14.

deuxième génération des écrivains algériens. Pareillement, Colette et Charles Riveill situent la production littéraire de Leïla Sebbar et de Hawa Djabali dans la troisième génération des créateurs algériens francophones.⁵⁵ Il va de soi que tout effort de dissocier l'œuvre de ces créatrices du reste de leur production littéraire serait arbitraire. Nous oserions pourtant tenter une catégorisation compartimentée de leur dramaturgie, basée sur des critères liés à l'évolution de leur thématique féminine. Cette taxinomie exclura des marques limitatives générationnelles, d'autant plus que leur écriture dramatique parcourt diverses étapes de la classification. Partant du constat que leur thématique féminine théâtrale évolue selon leur parcours individuel et en rapport étroit avec d'une part le passé, le présent et les défis de l'avenir de l'Algérie, et d'autre part avec la France, pays d'accueil migratoire, nous pourrions établir trois étapes de la dramaturgie algérienne féminine francophone.

La première période est celle de la thématique des aspirations patriotiques, qui coïncide avec l'époque coloniale tardive, l'Indépendance réussie en 1962 et les premières années de la gouvernance nationale. Elle embrasse l'écriture dramatique d'Assia Djebbar et de Myriam Ben.

*Rouge l'aube*⁵⁶ est la seule pièce théâtrale d'Assia Djebbar. Elle fut écrite en collaboration avec Walid Carn, homme de théâtre et époux de l'écrivaine en cette époque-là. Bien qu'elle fût éditée en 1969, la pièce était écrite entre 1958 et 1959 au Maroc, où l'écrivaine enseignait l'histoire du Maghreb à l'université de Rabat.⁵⁷ Traduite en arabe classique, elle fut jouée pour la première fois en 1969 par la troupe du Théâtre National Algérien, sous une mise en scène de Walid Carn, et elle fut aussi la participation officielle du pays au premier festival théâtral et artistique panafricain.⁵⁸ Sa représentation fut pourtant une grande déception pour Assia Djebbar qui a avoué que « ce fut une mauvaise expérience».⁵⁹ Pièce en quatre actes et dix tableaux, *Rouge l'aube*, dont le titre symbolise le sang versé des combattants Algériens et l'optimisme de la victoire contre les colons français, met en scène des instantanés tirés des sacrifices du peuple voué à la libération du pays. Pleins de courage et de ferveur patriotique, les Algériens sont prêts à tout souffrir pour leur nation. Insistant sur la collectivité de la lutte nationale, la pièce nie toute individualisation des héros, en les présentant sous des nominations stéréotypées, telles que « le poète », « le guide », « le retraité », « la jeune fille », « la mère », « le blessé », « le condamné », « le commandant » et bien d'autres.⁶⁰ La femme y occupe un rôle significatif à la résistance pour la libération du peuple algérien. Abandonnant l'intimité contraignante du foyer et réclamant sa propre libération des règles traditionnelles patriarcales afin de contribuer à la lutte, l'Algérienne d'Assia Djebbar se présente comme une entité indépendante qui, à l'occasion de l'urgence nationale, prouve sa valeur non pas de genre sexué mais purement ontologique. À cause de son caractère engagé, la pièce était accusée des spécimens de « l'idéologie populiste du FLN (Front

⁵⁵ Colette et Charles Riveill, *op. cit.*

⁵⁶ Assia Djebbar et Walid Carn, « Rouge l'aube », *Promesses*, 1 (1969).

⁵⁷ Brinda J. Mehta, *Dissident writings of Arab Women: Voices against violence*, Routledge, London and New York, 2014, p. 49.

⁵⁸ Guiliiva Milò, *Lecture et pratique de l'histoire dans l'œuvre d'Assia Djebbar*, Peter Lang, Bruxelles, 2007, p. 39.

⁵⁹ Cité dans Jean Déjeux, *Assia Djebbar, romancière algérienne, cinéaste arabe*, Naaman, Sherbrooke, 1984, p. 11.

⁶⁰ Assia Djebbar et Walid Carn, « Rouge l'aube », *op. cit.*, p. 5.

de Libération National) »,⁶¹ diamétralement opposée à l'objectivité qui caractérisait toujours l'auteure.⁶² Cependant, nous ne devrions ni méconnaître son caractère de témoignage fidèle d'une époque d'historicité significative, ni l'importance attribuée à la femme.

Myriam Ben puise sa thématique dans la réserve de l'indépendance algérienne qu'elle lie également à des préoccupations féminines. Cependant, son théâtre signale une étape significative au sein de cette période, puisqu'elle met sur scène les premières fissures constatées au sein des révolutionnaires qui retiennent maintenant le pouvoir. Loin de l'héroïsme engagé et idéalisé d'Assia Djebar, Myriam Ben, ancienne combattante dès l'âge de quatorze ans contre le colonialisme français,⁶³ finit par se distancier de l'optimisme d'une restauration réussie de l'état algérien. Sa pièce *Leila, poème en deux actes et un prologue*,⁶⁴ écrite en 1967, « présentée en lecture publique au Petit T.N.P., en juin 1968 par des comédiens Algériens en exil »⁶⁵ mais éditée presque trente ans plus tard, dramatise les événements tourmentés du coup d'Etat conduit par le colonel Houari Boumédiène en 1965, qui a renversé Ahmed Ben Bella, président alors de la République algérienne.⁶⁶ Loin d'adopter une esthétique réaliste apte à dramatiser fidèlement ces événements, la dramaturge opte pour une version allégorique, fondée sur la libre transcription de l'histoire d'Antigone, tirée de la tragédie sophocléenne.⁶⁷ Dans un royaume qui n'est pas dénommé, Leïla, ancienne militante de la révolution et sœur d'Attika,⁶⁸ est la veuve du frère du Roi. C'est le Roi qui avait tué son frère et il désire maintenant se marier avec son épouse. Leïla a recours à Omar, ancien combattant, pour freiner les projets incestueux du Roi. Omar finit par tuer le Roi, mais elle demande de Leïla les délices de son amour. Leïla refuse et accuse Omar de totalitarisme et de violence. La pièce clôture sur l'arrestation de la protagoniste. La préférence de Myriam Ben pour les lettres helléniques classiques, justifiée par ses études universitaires dans le domaine de la littérature grecque et russe,⁶⁹ et leur mise en connexion avec la dramatisation de la première période postcoloniale algérienne sont aussi transmises dans sa pièce inédite *Prométhée*⁷⁰ de la même année, qui traite de manière allégorique les mêmes événements sanglants. Dans sa pièce inédite *Karim ou jusqu'à la fin de notre vie* aussi de 1967,⁷¹ Myriam Ben s'occupe de la question brûlante des crimes intraethniques qui visent, faussement, à maximaliser l'impression des violences coloniales, et du dilemme de leur dénonciation par les victimes innocents.

⁶¹ Guiliva Milò, *op. cit.*, p. 43.

⁶² *Ibid.*

⁶³ Myriam Ben sur [<http://www.editions-harmattan.fr/index.asp?navig=catalogue&obj=livre&no=930> (22.10.2015)].

⁶⁴ Myriam Ben, *Leila* suivi de *Les Enfants du mendiant*, L'Harmattan, Paris, 1998.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 7.

⁶⁶ Voir sur cette époque historique d'Algérie Michael J. Willis, *Politics and Power in the Maghreb – Algeria, Tunisia and Morocco from Independence to the Arab Spring*, Oxford University Press, New York, 2014, chapitre intitulé « Post-Independence State-Building », pp. 37-80.

⁶⁷ Voir sur ce sujet Caroline E. Kelley, "Toward a Minor Theatre: Myriam Ben's Algerian Antigone", *Electronic journal of theory of literature and comparative literature*, n° 5 (7/2011), pp. 74-98, sur [<http://www.452f.com/index.php/en/caroline-kelley.html> (1.10.2015)].

⁶⁸ Myriam Ben, *Leila* suivi de *Les Enfants du mendiant*, *op. cit.*, p. 9.

⁶⁹ Voir sur ce sujet Caroline E. Kelley, *op. cit.* p. 79

⁷⁰ Cité dans Laura Chakravarty-Box, "Il will not cry' - Women's theatre in the Algerian diaspora", *op. cit.*, pp. 7-8.

⁷¹ *Ibid.*, p. 7.

La deuxième période embrasse la dramaturgie des créatrices dont le dépayssement physique vers l'Occident exerce des impacts sur l'élaboration de l'identité particulière de leur dramaturgie. Leur déplacement géographique apparaît soit comme auto-exil tardif vers l'Occident, à cause du terrorisme étatique algérien des années 90 et des censures imposées par les intégristes –Fatima Gallaire⁷² et Hawa Djabali–⁷³, soit comme retour anticipé aux racines maternelles –Lella Sebbar.⁷⁴ Leur écriture semble être sillonnée d'une claire dualité thématique par rapport à la femme: d'une part, c'est leur regard critique sinon dénonciateur sur le pouvoir algérien fanatique de la décennie noire qui a essayé d'écraser la femme et de la condamner à la privation de toute tentative émancipatrice. De l'autre côté, c'est leur vision par rapport aux enjeux du pays d'accueil qui se déploie comme un vaste champ migratoire mais plus que tout expérimental, qui pousse la femme, via des épreuves d'altérité et de nostalgie pour la patrie abandonnée, à l'investigation existentielle et la prise de conscience déculpabilisée de sa valeur ontologique. Sorte de témoignage autobiographique malgré la distance et la distanciation du pays d'origine,⁷⁵ leur théâtre propose une nouvelle optique de reconstruction identitaire féminine, forgée par les avantages d'une restauration de l'histoire algérienne, et la positivité d'une libération consciente gagnée sur le territoire occidental.

Parmi les pièces de Fatima Gallaire de cette période, citons *Princesses*,⁷⁶ *Rimm la gazelle*⁷⁷ et *Moly des Sables*.⁷⁸ Véritable trilogie de l'émancipation exilique, elles dramatisent le sort des

⁷² Message électronique de Fatima Gallaire à Christina Oikonomopoulou, daté du 5.4.2012, à propos de la décennie noire et des menaces qu'elle avait subis : « Il est effectif que j'ai été portée sur la liste des "condamnés à mort" par ces Combattants illuminés qui croyaient nettoyer et refaire le monde. Il est vrai que beaucoup de collègues et des meilleurs ont trouvé une fin injuste. Il est vrai que pendant des années, nous avons tremblé pour tous ceux que nous aimions là-bas. »

⁷³ Hawa Djabali dans Arezki Mokrane, « Hawa Djabali, Directrice du Centre culturel arabe de Bruxelles, 'Il y a matière aux échanges' » *Liberté* (10.10.2011), sur [<http://www.liberte-algerie.com/entretiens/il-y-a-matiere-aux-echanges-97339>] (15.11.2015) : « Il y avait, jusqu'en 1988, une équipe qui travaillait vraiment mais qui s'est laissé dominer par la peur de l'influence dite 'intégriste'. [...] On m'a dit 'Tu prêtes le flan aux intégristes' et on a commencé à m'enlever mes émissions une par une. Je suis partie en février 1989. »

⁷⁴ Michel Laronde, *op. cit.*, p. 15, à propos du retour de Leïla Sebbar en France : « La langue du père lui est revenue dans la fugue symbolique en France, qui a provoqué un retour à la mémoire. »

⁷⁵ Beate Burtscher-Bechter et Birgit Mertz-Baumgartner, « Témoignage et/ou subversion : une relation paradoxale » in Beate Burtscher-Bechter et Birgit Mertz-Baumgartner (s.d.), *Subversion du réel : stratégies esthétiques dans la littérature algérienne contemporaine*, L'Harmattan, Paris, 2001, pp. 9-23, ici p. 13.

⁷⁶ Pièce écrite en 1985 (voir sur le site de l'auteur [<http://www.gallaire.com/fatima/theatre.html> (30.9.2015)]) et éditée pour la première fois en 1988 par les Éditions des Quatre-Vents. Elle fut rééditée et intégrée dans le volume du *Théâtre I* en 2004 par les éditions L'Avant-Scène théâtre/Collection des Quatre-Vents, pp. 13-78. L'œuvre a connu deux fins différentes ; F. Gallaire a écrit une version optimiste de sa clôture pour la réédition de la pièce. Sa première représentation est donnée en 1988 à New York dans une mise en scène de Françoise Kourilsky. En France, elle a été représentée pour la première fois en 1991 au Théâtre Nanterre-Amandiers, dans une mise en scène de Jean-Pierre Vincent (voir Fatima Gallaire, « Princesses », in Fatima Gallaire, *Théâtre I*, Paris, L'Avant-Scène théâtre, « collection des Quatre-Vents », 2004, pp. 13-78, ici p. 14.).

⁷⁷ Pièce écrite en 1991 (voir sur le site de l'auteure [[http://www.gallaire.com/fatima/theatre.html \(30.9.2015\)](http://www.gallaire.com/fatima/theatre.html (30.9.2015))]), éditée et intégrée dans le volume du *Théâtre I* en 2004, *op. cit.*, pp. 253-273. La pièce fut représentée pour la première fois

femmes qui essaient, en traversant les frontières géographiques, de transgresser les limites normatives de la tradition ancestrale algérienne, et conquérir leur liberté mentale et physique. *Princesses*, pièce aux retouches autobiographiques,⁷⁹ a comme sujet le retour de l'algérienne Lella dans son village natal après la mort de son père. Vingt ans se sont écoulés de son départ en France, et Lella doit se mettre en contact avec la nouvelle réalité postcoloniale, marquée par l'avènement au pouvoir des islamistes fanatiques. La protagoniste doit confronter le chœur meurtrier de vieilles femmes du village, exécutrices du testament de son père qui leur avait délégué le châtiment de sa fille, autoexilée et mariée avec un étranger non musulman.⁸⁰ Devant leur intention meurtrière, la protagoniste opte la résistance et assassine les Doyennes, symbole flagrant des traditions ancestrales, rétablies dans leur forme la plus cruelle durant l'époque postcoloniale. Ce n'est qu'à la fin de la pièce qui se révèle la vérité du motif paternel qui, contre l'apparence de l'infanticide, avait tissé ce projet pour lui confirmer que, « si elle ne pouvait pas résister sur l'heure », « il lui serait impossible de vivre dans ce pays de barbarie et d'amour ». ⁸¹ Au contraire, dans la première version de la pièce, Lella est tuée « méthodiquement » « par les bâtons » des Doyennes⁸² et devient le symbole des femmes en proie de violences et d'assassinats.

Le monologue *Rimm la gazelle* constitue une introspection féminine exilique dramatisée. Fatima Gallaire y déploie les réflexions, les angoisses et les décisions de la protagoniste homonyme. La pièce débute au moment où Rimm, dans son studio parisien, se souvient de son dernier séjour en Algérie à l'occasion des funérailles maternelle. Sa parole, pleine de souvenirs et de douleur pour une mère et une terre perdues à jamais, clôture sur un véritable coup de théâtre, une fois qu'elle décide d'abandonner la liberté et l'émancipation offertes par le mode de vie à l'occidentale, et de s'installer définitivement en Algérie, afin de contribuer aux luttes contre l'oppression et la violence des femmes.⁸³

Pièce en un acte, *Molly des Sables* met sur scène le monologue de Molly, jeune juive marocaine de l'époque postindépendante, analphabète et migrante, qui se trouve isolée dans un appartement de Paris. Mariée avec Braham –ouvrier musulman–, complètement découpée du territoire natal et de la sécurité familiale, incapable de s'intégrer dans le chaos urbain de Paris, Molly connaîtra le désespoir, le rejet racial et la réclusion totale. Plongée dans la boulimie, son

en 1992 au Théâtre de la Tête Noire à Saran, par la compagnie Trait pour Trait d'Orléans (voir Fatima Gallaire, « *Rimm la gazelle* », *op. cit.*, p. 254).

⁷⁸ Pièce écrite en 1994 et éditée dans la revue *L'Avant-Scène théâtre*, n° 954, 15 juillet 1994, pp. 3-14. Elle fut représentée pour la première fois dans le cadre du Festival d'Avignon en 1994.

⁷⁹ Voir sur ce sujet Christiane Chaulet-Achour, « Autobiographies d'Algériennes sur l'autre rive : se définir entre mémoire et rupture », in Martine Mathieu (s.d.), *Littératures autobiographiques de la Francophonie*, Actes du Colloque de Bordeaux, 1994, L'Harmattan, Paris, 1996, pp. 291-308, ici pp. 300-302, et cf. avec Fatima Gallaire, *Interview inédite à Christina Oikonomopoulou*, Paris, 17 août 2012 : « Comme beaucoup d'auteurs tragiques, j'écris avec mes tripes. Il est certain que beaucoup de mon expérience de vie est passée dans mon théâtre. »

⁸⁰ Fatima Gallaire, « *Princesses* » in *Théâtre I*, *op. cit.*, p. 65.

⁸¹ *Ibid.*, p. 78.

⁸² Fatima Gallaire, *Princesses*, Éditions des Quatre-Vents, Paris, 1988, *op. cit.*, p. 86.

⁸³ Fatima Gallaire, « *Rimm la gazelle* », *op. cit.*, pp. 271-273.

grand « NON »,⁸⁴ qui clôture la pièce, constituera la première étape de la prise de conscience de son assujettissement tautologique, de sa résistance et de sa quête du bonheur personnel.

*Hajera ou Cinq mille ans de la vie d'une femme*⁸⁵ de Hawa Djabali retrace la vie et les luttes de Hajera, symbole des toutes les femmes arabes, victimes des violences, des injustices, d'esclavage corporel et spirituel. L'inspiration fut pour l'auteure la décennie noire et les crimes commis contre les Algériennes. Hawa Djabali confesse :

Je n'arrivais pas à crier assez fort l'iniquité de ce qui se passe en Algérie : il fallait une pièce, une parole libre! J'ai repris des expressions de femmes, des pleurs, des moments d'humour. Je me suis inspirée de ce que disaient des femmes originaires des différents pays arabes et qui venaient au centre. Tout cela a fini par exploser en texte. Le personnage de Hajera [...] qui parle au présent de la longue expérience féminine de celles qui sont noires, arabes, berbères, soumises aux religions et aux pouvoirs (5000 ans d'ambiguïté, d'écrasement, d'amour foulé), est un rôle dur, difficile, je ne pensais pas que j'aurais à le jouer moi-même! Mais cela m'a passionnée! [...]⁸⁶

La pièce *Les Yeux de ma mère* de Leïla Sebbar^{87,88} reprend les deux thèmes par excellence de la veine littéraire de sa créatrice, le trajet féminin sous sa diversité identitaire en tant que mère ou fille, et le statut migratoire que représente la France, dans lequel la femme maghrébine essaie de consolider ses propres repères.⁸⁹ L'action de l'œuvre s'inspire d'un incident réel et elle met sur scène une jeune fille issue d'une famille maghrébine des immigrés, trouvée dans le métro parisien. Devant la cabine d'information de la station, elle dispute avec l'employé. Furieuse et hors de soi, elle se jette contre toute personne qui essaie de la calmer, provoquant une véritable perturbation. Son arrestation symbolise les tentatives chimériques des femmes immigrées maghrébines de pouvoir se libérer de la marginalisation et s'adapter dans le milieu social et ethnoculturel occidental.

La troisième et dernière étape concerne des pièces théâtrales actuelles, écrites à l'ère actuelle, donc à l'aube du XXI^e siècle. Elle embrasse la dramaturgie des créatrices qui essaie une

⁸⁴ Fatima Gallaire, « Molly des Sables », *op. cit.*, p. 14.

⁸⁵ Hawa Djabali, *Hajera ou Cinq mille ans de la vie d'une femme*, Éditions du Centre culturel arabe, Bruxelles, 1997 (réédition Espace Libre, Bruxelles, 2013). La pièce fut écrite en 1996 et montée à Bruxelles, au Nouveau Théâtre de Belgique et au festival de Spa (voir Christiane Chaulet-Achour, « Hawa Djabali : Création et Passion », *op. cit.*, p. 6).

⁸⁶ Christiane Chaulet-Achour, « Hawa Djabali : Création et Passion », *op. cit.*, p. 6.

⁸⁷ La pièce *Les Yeux de ma mère* de Leïla Sebbar fut écrite en 1992 (voir Laura Chakravarty-Box, « Strategies of Resistance in the Dramatic Texts of North African Women – A body of words », *op. cit.*, p. 80) et diffusée par « France-Cultre » en 1994, sous la réalisation de Claude Guerre et l'interprétation de Claire Lasne qui a remporté le Prix Italia pour son interprétation (voir sur [

⁸⁸ Voir en détail sur la dramaturgie de Leïla Sebbar, Lane, Brigitte, « Surrealité et magie du 'désir' : un théâtre d'exil', d'attente et de 'rêve' » in Michel Laronde, *Leïla Sebbar*, *op. cit.*, pp. 200-220, et Armelle Crouzières-Ingenthal, « Ici, là-bas. Altérité et errance identitaire dans le théâtre de Leïla Sebbar » in Michel Laronde, *Leïla Sebbar*, *ibid.*, pp. 221-238.

⁸⁹ Madeleine P. Makward et Madeleine Cottenet-Hage, « Hawa Djabali » in *Dictionnaire littéraires des femmes de langue française – De Marie de France à Marie Ndiaye*, Karthala, Paris, 1997, p. 553-556, ici p. 554.

ouverture vers de nouveaux enjeux, dont la caractéristique principale est l'intérêt pour des thématiques féminines privées de la spécificité de la localisation référentielle socioculturelle algérienne. Les dramaturges semblent alors sensibilisées à l'actualité événementielle universelle, d'où elles puisent l'inspiration de leurs pièces. L'accent est surtout mis au repliement et à l'introspection de la femme protagoniste comme seuls moyens pour qu'elle lutte contre tout ce qui accable son identité de femme et d'humain. Dans ce cadre, la résistance au manque de liberté, soit familial soit d'ordre ethnique, dérive de l'intériorisation de tout un amas de sentiments, d'émotions, de situations et d'actes, et aboutit souvent à l'autodestruction de la protagoniste ou à la perte de ses proches. Or, cette étape ultime du trajet féminin ne se représente point sous forme d'armistice qui dégrade et humilie ses batailles de liberté existentielle, mais elle acquiert les dimensions d'un exode fier et brave d'un monde totalement déficitaire et péjoratif. C'est le cas de la pièce *On dirait qu'elle danse* de Maïssa Bey⁹⁰ et *La Palestinienne – Mystère en trois actes* de Hawa Djabali.⁹¹

La création de Maïssa Bey, écrite sur commande par le metteur en scène Jean-Marie Lejude⁹² traite le sujet macabre d'une petite fille de neuf ans qui se suicide. Dénudée de toute connotation ethnoculturelle, sous forme d'introspection enfantine innocente mais tout à fait sincère, l'œuvre, inspirée d'un fait réel entendu un jour aux informations,⁹³ trace l'histoire d'une gamine dont la vie fut renversée après être diagnostiquée de diabète.⁹⁴ À travers son récit d'outre-tombe, c'est tout l'univers enfantin qui se déploie, accompagné de ses inquiétudes, ses angoisses et sa solitude, aggravées par la pression suffocante des adultes. La petite fille avoue après son suicide :

Je ne voulais pas grandir.

Parce que.

Parce que tout au bout de l'enfance, il y a le monde. Le monde des adultes. De ceux qui disent non. De ceux qui disent il ne faut pas. De ceux qui parlent haut et croient tout savoir.⁹⁵

Point culminant de sa maturité perspicace d'apercevoir la pression exercée par le monde des adultes c'est son choix de suicide, en se jetant par la fenêtre avec une maîtrise de soi et un calme sans précédent. Monologue dense mais parsemé du chant d'une « mezzo-soprano [qui] prend le

⁹⁰ La pièce est créée au Théâtre les Sept Collines à Tulle en novembre 2013, par la Compagnie l'Œil du Tigre, sur la mise en scène de Jean-Marie Lejude (voir sur [<http://www.lesfrancophonies.fr/BEY-Maissa> (18.10.2015)]). Elle fut éditée par Chèvre-feuille étoilée en 2014.

⁹¹ La pièce fut représentée pour la première fois en mai 2013 au Centre culturel arabe de Bruxelles, et éditée par les éditions l'Espace Libre en 2013. Le présent article fait usage de la version de la pièce envoyée par Hawa Djabali à Christina Oikonomopoulou le 8 février 2015 par message électronique.

⁹² Yves L., « 'On dirait qu'elle danse' : Jean-Marie Lejude monte Maïssa Bey », *Inferno* (12.11.2013), sur [<http://inferno-magazine.com/2013/11/12/on-dirait-quelle-danse-jean-marie-lejude-monte-maissa-bev/>] (2.10.2015).

⁹³ *Ibid.*, et Maïssa Bey, *On dirait qu'elle danse*, *op. cit.*, p. 6. Il est intéressant de remarquer que l'auteure avait l'intention de refuser la proposition du metteur en scène, mais le suicide de « trois jeunes garçons âgés de dix à douze ans, originaires de trois villages reculés de Kabylie » lui ont fait changer son avis (Maïssa Bey, *On dirait qu'elle danse*, *op. cit.*, « Avertissement », p. 7).

⁹⁴ *Ibid.*, p. 34.

⁹⁵ Maïssa Bey, *On dirait qu'elle danse*, *op. cit.*, p. 21.

relais pour chanter ce que les mots à eux seuls ne peuvent contenir »,⁹⁶ plein de moments de sincérité tranchante et de grande intensité émotive, la création de Maïssa Bey met en contraste les protocoles rigides de fonctionnement de la collectivité familiale avec la lucidité de la désespérance et de la solitude intérieurisées de l'enfant. Projet « iconoclaste »,⁹⁷ la pièce est « non, simplement humain [mais] profondément Humain [...] pour en donner une forme poétique qui parle à nos sens autant qu'à notre intelligence.»⁹⁸ La scène du suicide en est révélatrice :

C'est peut-être une ombre.

Ce ne peut être qu'une ombre !

Là, oui, là-haut, regardez bien ! Ce n'est qu'une ombre, rien qu'une ombre, n'est-ce pas ?

Mais...

Voilà que l'ombre déplie ses bras.

Elle est debout, en équilibre, sur le rebord d'une fenêtre grande ouverte. Maintenant, les bras largement écartés, on dirait qu'elle danse. Une silhouette fine, si fine, légère, si frêle...

Elle se penche. Fait un pas. Funambule ? Elle s'arrête. Un instant, elle relève la tête. Cou tendu vers les étoiles. Elle prend sans doute la mesure de ce qui la sépare du ciel. [...]

Des fenêtres s'allument au-dessous. Là-haut, l'ombre avance. Lentement. Elle replie les bras, comme pour une prière, puis, très vite les écarte à nouveau, largement, très largement comme pour célébrer la venue des ténèbres. Elle avance, à pas comptés.

Un deux trois, je n'irai plus au bois.

Quatre cinq six.

Les dernières mesures prennent fin. Tout se tait.

Silence. Silence. Elle s'élance.

Non !⁹⁹

Pour la création de *La Palestinienne*, Hawa Djabali s'inspire de sa préférence pour l'histoire tourmentée du peuple palestinien, auquel elle s'est avouée dans plusieurs de ses écrits.¹⁰⁰ « Mystère en trois actes »,¹⁰¹ comme précise l'auteure, *La Palestinienne* est le contrepoint audacieux de l'esprit chrétien qui imprégnait les mystères, genre théâtral religieux par excellence du Moyen Âge occidental.¹⁰² Hawa Djabali adapte avec grande liberté réaliste et transgressive l'histoire de la Vierge Marie, du temps de l'Annonciation et de la conception virginal de Jésus-

⁹⁶ Yves L., « 'On dirait qu'elle danse' : Jean-Marie Lejude monte Maïssa Bey », *op. cit.*

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ Maïssa Bey, *On dirait qu'elle danse*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁰⁰ Voir Hawa Djabali, « Sous le regard de Hawa », *La Libre – Belgique* (5.10.2001), sur [<http://www.lalibre.be/debats/opinions/sous-le-regard-de-hawa-51b72d76e4b0de6db9749d83>] (4.9.2015)]. Hawa Djabali, « Isis, au secours d'un grand corps disloqué », *Le Grand Soir* (25.3.2012), sur [<http://www.legrandsoir.info/isis-au-secours-d-un-grand-corps-disloque.html>] (28.9.2015)], et Hawa Djabali, *Les Noirs Jasmins*, roman, Éditions de la Différence, Paris, 2013, chapitre V intitulé « Djabaïr », pp. 33-40.

¹⁰¹ Hawa Djabali, *La Palestinienne*, *op. cit.*, p. 1.

¹⁰² Voir sur les mystères, William Tydeman (ed.), *Theatre in Europe: a documentary history – The Medieval European Stage 500-1500*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001, pp. 284-328.

Christ jusqu'à la période de la Passion de son fils et sa fin meurtrière. La dramaturge rejette tout esprit de christianité miraculeuse, de sainte mythification des épisodes de la vie de la Vierge et de Jésus, alors qu'elle adopte la perception islamique de leur identité,¹⁰³ en les appelant respectivement « Meriem » et « Aïssa ».¹⁰⁴ D'autre part, elle instaure une double action dramatique qui évolue parallèlement tout au long de l'action de la pièce. D'un côté, c'est la conteuse qui raconte l'histoire de Meriem, jeune fille « Palestinienne, [...] Cananéenne de langue araméenne, née, peut-être, une vingtaine d'années avant l'ère occidentale » ;¹⁰⁵ de l'autre côté, les spectateurs suivent directement et non pas par un axe diégétique la vie d'une Meriem actuelle, « élevée dans une religion élaborée à la Mecque, en Arabie, sur une tradition de l'est de la méditerranée qui comptait déjà deux grands courants monotheistes [...], et [qui vit] sous l'occupation israélienne ».¹⁰⁶ L'alternance continue entre le récit de la conteuse et les péripeties de Meriem contemporaine dévoile deux versions historiques différentes de son histoire et celle d'Aïssa. La première, ancienne, s'associe à des instantanés bibliques, mais représentés de façon subversive, de la vie de Jésus. La seconde, contemporaine, actualise les mêmes protagonistes, tout en les transportant dans le contexte géopolitique de l'occupation actuelle israélienne, où Aïssa, véritable Jésus moderne, devient le martyre-symbole de la résistance palestinienne. Des similitudes flagrantes qui particularisent le dévoilement du trajet des deux femmes et qui amènent à leur identification diachronique, émerge, outre une interprétation subversive, historique ainsi qu'actualisée de l'histoire biblique de Jésus, le portrait de la femme torturée, claustrophobie ou assujettie qui doit lutter seule contre des entraves imposées par son destin ou le devenir social, et survivre dans un espace qui se transforme sans cesse et qui se veut meurtrier. Cela étant, la pièce finit par être un bilan sur le destin collectif universel féminin, « le sort de toutes les 'Meriem', génération après génération qui ne nous pardonneront pas de nous être tus. »¹⁰⁷ L'Annonciation faite à Meriem, non pas par l'Archange mais par la conteuse, et qui clôture la pièce en est révélatrice :

Je te salue Meriem
 En humaine disgrâce
 Violée sur le rebord d'une enfance gâchée
 Contrainte par le culte
 A ne pas exister
 Voilée abstraite et injuriée
 Occultée comme femme
 Mais sacrée comme mère
 Inlassable martyre [...]
 Jeûnant d'horreur et de pénurie
 Cherchant encore dans les décombres

¹⁰³ Robert Caspar, *Pour un regard chrétien sur l'islam*, Bayard-Centurion, Paris, 1991, p. 126

¹⁰⁴ Hawa Djabali, *La Palestinienne*, op. cit.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 2.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 3.

¹⁰⁷ Voir présentation de la pièce sur le site du Centre culturel arabe de Bruxelles, [<http://www.arabisch-cultuur.be/mysite/programma0001.htm>] (18.10.2015)].

Quelques objets pour tenir la vie
 Fuie par les survivants car tu n'étais qu'une ombre
 Je te salue Marie

Engloutie par la vague d'un système odieux
 Brisée par l'envahisseur [...]
 Blessée par ceux-là mêmes parmi les humiliés
 Qui te devaient respect admiration pitié
 Foulée en ta propre patrie
 Par l'étranger, le romain qui te nie,
 Enfin sacralisée, anéantie
 Par ceux-là mêmes qui te prient
 Je te salue Marie.¹⁰⁸

En récapitulant notre étude sur la dramaturgie algérienne féminine d'expression française de l'époque postcoloniale tardive et postindépendante, nous devrions insister sur sa production considérable en écrivaines, œuvres et expériences. D'inspiration constamment régénératrice et actualisée, elle avance parallèlement et elle s'inspire du devenir historique, politique, social et culturel d'Algérie. En intégrant aussi le dynamisme des relations contradictoires ou harmonieuses avec le pays de l'ancien colon, le théâtre de Myriam Ben, d'Assia Djebbar, de Leila Sebbar, de Fatima Gallaire, de Hawa Djabali et de Maïssa Bey a le plus grand mérite de déployer des situations et des instantanés qui font émerger un kaléidoscope impressionnant de la quête identitaire de la femme dans sa lutte pour libération et liberté.

BIBLIOGRAPHIE – SITOGRAPHIE

- Beauvoir (de), Simone, *Le Deuxième sexe*, Gallimard, Paris, 1949.
- Ben, Myriam, *Leïla* suivi de *Les Enfants du mendiant*, L'Harmattan, Paris, 1998.
- _____, *Sabrina, ils t'ont volé ta vie*, L'Harmattan, Paris, 1992.
- _____, sur [<http://www.editions-harmattan.fr/index.asp?navi=catalogue&obj=livre&no=930>] (22.10.2015)].
- Bey, Maïssa, *À cette fille-là*, L'Aube, Paris, 2001.
- _____, *On dirait qu'elle danse*, Chevre-feuille étoilée, Paris, 2014.
- _____, *Pierre, Sang, Papier ou Cendre*, L'Aube, Paris 2008.
- _____, sur [<http://www.lesfrancophonies.fr/BEY-Maissa>] (18.10.2015)].
- Benmansour, Amina, « De la rareté des dramaturges femmes au Maghreb », *Littératures Maghrébines et Comparées*, n° 4-5 (1/2001).
- Bonn, Charles, « Le retour au référent », *Algérie Littérature / Action*, 7-8 (janvier-février 1997), pp. 201-204.

¹⁰⁸ Hawa Djabali, *La Palestinienne*, op. cit., p. 16-17.

- _____, « Littérature maghrébine francophone : quelle identité et quel genre pour une écriture délocalisée ? Les personnages emblématiques de la femme, de l'émigré, de la mère, mais aussi du texte, et leur étrangeté », *Silène* (25.01.2011), sur [http://www.revue-silene.com/images/30/article_32.pdf] (13.10.2015)].
- _____, « Paysages littéraires algériens des années 90 et post-modernisme littéraire maghrébin », in Charles Bonn et Farida Boualit (s.d.), *Paysages littéraires algériens des années '90 : « Témoigner d'une tragédie ? »*, (*Études littéraires maghrébines*, n° 14), L'Harmattan, Paris, 1999, pp. 7-24.
- _____, « Scénographie postcoloniale et ambiguïté tragique dans la littérature algérienne de langue française, ou : pour en finir avec un discours binaire », *Littérature du Maghreb*, 2006, sur [<http://www.limag.com/Textes/Bonn/2006Tipasa.pdf>] (19.10.2015)].
- Bourgeois, Nelly, « La langue de Leïla Sebbar, propos recueillis par Nelly Bourgeois », *Citrouille -Revue des Librairies Sorcières*, 34 (mars 200), pp. 35-38.
- Braidotti, Rosi, *Nomadic subjects – embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*, Columbia University Press, New York, 2011.
- Bueno Alonso, Josefina, « Femme, identité, écriture dans les textes francophones du Maghreb », *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 19 (2004), pp. 7-20.
- Burtscher-Bechter, Beate et Mertz-Baumgartner, Birgit, « Témoignage et/ou subversion : une relation paradoxale » in Beate Burtscher-Bechter et Birgit Mertz-Baumgartner (s.d.), *Subversion du réel : stratégies esthétiques dans la littérature algérienne contemporaine*, L'Harmattan, Paris, 2001, pp. 9-23.
- Caspar, Robert, *Pour un regard chrétien sur l'islam*, Bayard-Centurion, Paris, 1991.
- Chakravarty-Box, Laura, “‘Il will not cry’-Women’s theatre in the Algerian diaspora”, in Martin Banham, James Gibbs and Femi Osofisan, (dir.), *African Theatre: Women*, James Currey ed., Oxford, 2002, pp. 3-14.
- _____, “Staging Politics: New Currents in North African Women’s Dramatic Literature” in Zayn R. Kassam (dir.), *Women and Islam*, Praeger, Santa Barbara (California), 2010, pp. 231-243.
- _____, *Strategies of Resistance in the Dramatic Texts of North African Women – A body of words*, Routledge, London & New York, 2005.
- Chaulet-Achour, Christiane, « Autobiographies d’Algériennes sur l’autre rive : se définir entre mémoire et rupture », in Martine Mathieu (s.d.), *Littératures autobiographiques de la Francophonie*, Actes du Colloque de Bordeaux, 1994, L'Harmattan, Paris, 1996, pp. 291-308.
- _____, « Hawa Djabali : Création et Passion », *Algérie Littérature / Action*, 15-16 (novembre-décembre 1997), pp. 219-225.
- _____, « L’Algérie en scène », *Algérie Littérature/Action*, n° 75-76 (11-12/2003), pp. 70-77.
- _____, « Les Stratégies génératives des écrivaines algériennes (1947-1999) – Conformités et innovations », *Palabres*, Vol. III, 1-2 (avril 2000), pp. 233-245.
- _____, *Myriam Ben*, L'Harmattan, Paris, 1989.

- _____, « Myriam Ben », in Ursula Mathis-Moser et Birgit Mertz-Baumgartner (s.d.), *Passages et ancrages en France. Dictionnaire des écrivains migrants de langue française (1981-2011)*, Honoré Champion, Paris, 2012, pp. 134-136.
- Cheniki, Ahmed, « La grande solitude des femmes arabes », *L'Expression* (31.5.2007), sur [www.lexpressiondz.com/mobile/actualite/42757-La-grande-solitude-des-femmes-arabes.html] (5.10.2015)]
- _____, *Théâtre algérien – Itinéraires et tendances*, thèse de Doctorat, Université de Paris, Sorbonne-Paris IV, sur [<http://www.limag.refer.org/Theses/Cheniki.htm>] (19.10.2015)]
- Cixous, Hélène, *Entre l'écriture*, éd. Des Femmes, Paris, 1986.
- Datin, Armelle et Collombat, Isabelle, « Assia Djebar : la réfugiée linguistique », *Le magazine littéraire*, 92 (2003), p. 20-22.
- Déjeux, Jean, *Assia Djebar, romancière algérienne, cinéaste arabe*, Naaman, Sherbrooke, 1984.
- _____, *Dictionnaire des auteurs maghrébins de langue française*, Karthala, Paris, 1984.
- _____, *L'écriture féminine de langue française au Maghreb*, Karthala, Paris, 1994.
- Djabali, Hawa, *Hajera ou Cinq mille ans de la vie d'une femme*, Éditions du Centre culturel arabe, Bruxelles, 1997 (réédition Espace Libre, Bruxelles, 2013).
- _____, « Isis, au secours d'un grand corps disloqué », *Le Grand Soir* (25.3.2012), sur [<http://www.legrandsoir.info/isis-au-secours-d-un-grand-corps-disloque.html>] (28.9.2015)].
- _____, *La Palestinienne – Mystère en trois actes*, L'Espace Libre, Bruxelles, 2013.
- _____, *La Palestinienne – Mystère en trois actes*, version électronique, envoyée par courriel à Christina Oikonomopoulou le 8 février 2015.
- _____, *La Palestinienne*, sur <http://www.arabisch-cultuur.be/mysite/programma0001.htm> (18.10.2015)].
- _____, *Les Noirs Jasmins*, Éditions de la Différence, Paris, 2013.
- _____, « Sous le regard de Hawa », *La Libre – Belgique* (5.10.2001), sur [<http://www.lalibre.be/debats/opinions/sous-le-regard-de-hawa-51b72d76e4b0de6db9749d83>] (4.9.2015)].
- Djebar, Assia, “Assia Djebar... Speaking - interview edited by Salma Kalhi, in Salma Kalhi”, *Francophone Voices* (ed.), Elm Bank Publications, Exeter, 1999, pp. 69-80.
- _____, *L'Amour, la Fantasia*, Lattès/Enal, Paris, 1985.
- _____, *La Soif*, Julliard, Paris, 1957.
- _____, *Les Alouettes naïves*, Julliard, Paris, 1967.
- _____, *Les Nuits de Strasbourg*, Actes Sud, Paris, 1997.
- _____, « Littératures nord-africaines », *Algérie –Actualité*, 122, (18.2.1968).
- Djebar, Assia et Carn, Walid, « Rouge l'aube », *Promesses*, 1 (1969).
- Éditions Chèvre-feuille étoilée, sur [<http://chevre-feuille.fr/la-maison-d-edition.html>] (11.20.3015)].
- Elbaz, Robert et Saquer-Sabin, Françoise, *Les Espaces intimes féminins dans la littérature maghrébine d'expression française* (s.d.), L'Harmattan, Paris, 2014.
- Gallaire, Fatima, *Interview inédite à Christina Oikonomopoulou*, Paris, 17 août 2012.

- _____, *Message électronique de Fatima Gallaire à Christina Oikonomopoulou*, daté du 5.4.2012.
- _____, « Molly des Sables », *L'Avant-Scène théâtre*, n° 954 (15 juillet 1994), pp. 3-14.
- _____, *Princesses*, Éditions des Quatre-Vents, Paris, 1988.
- _____, site officiel sur [<http://www.gallaire.com/fatima/cv.html>] (30.9.2015)].
- _____, *Théâtre I*, L'Avant-Scène théâtre/Collection des Quatre-Vents, Paris, 2004.
- Gruber, Annie, « Assia Djebab l'irréductible », in Carmen Boustan et Edmond Jouve (s.d.), *Des Femmes et de l'écriture. Le bassin méditerranéen*, Karthala, Paris, 2006, pp. 113-132.
- Houston, Nancy et Sebbar, Leïla, « Lettres parisiennes », *Communications*, 43 (1986), pp. 249-265.
- Kelley, Caroline E., “Toward a Minor Theatre: Myriam Ben’s Algerian Antigone”, *Electronic journal of theory of literature and comparative literature*, n° 5 (7/2011), pp. 74-98, sur [<http://www.452f.com/index.php/en/caroline-kelley.html>] (1.10.2015)].
- L., Yves, « ‘On dirait qu’elle danse’ : Jean-Marie Lejude monte Maïssa Bey », *Inferno* (12.11.2013), sur [<http://inferno-magazine.com/2013/11/12/on-dirait-quelle-danse-jean-marie-lejude-monte-maissa-bey/>] (2.10.2015)]
- Lançon, Daniel, « L’invention de l’auteur : Assia Djebab entre 1951 et 1969 ou l’Orient second en français », in Wolfgang Asholt, Mireille Calle-Grubert et Dominique Combe (s.d.) *Assia Djebab – littérature et transmission*, Colloque de Cerisy, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2010, pp. 119-140.
- Laronde, Michel, « Itinéraire d’écriture », in Michel Laronde, *Leïla Sebbar* (s.d.), L’Harmattan, Paris, 2003, pp. 15-18.
- Makward, Madeleine P., et Cottenham-Hage, Madeleine, « Hawa Djebab » in *Dictionnaire littéraires des femmes de langue française – De Marie de France à Marie Ndiaye*, Karthala, Paris, 1997, pp. 553-556.
- Mebarek, Walid, « Je suis construite de toutes ces voix de femmes », *El Watan* (02.07.2013), sur [<http://www.djazairess.com/fr/elwatan/419607>] (10.10.2015)].
- Mehta, Brinda J., *Dissident writings of Arab Women: Voices against violence*, Routledge, London and New York, 2014.
- Milò, Guiliva, *Lecture et pratique de l’histoire dans l’œuvre d’Assia Djebab*, Peter Lang, Bruxelles, 2007.
- Mokrane, Arezki, « Hawa Djebab, Directrice du Centre culturel arabe de Bruxelles, ‘Il y a matière aux échanges’ » *Liberté* (10.10.2011), sur [<http://www.liberte-algerie.com/entretiens/il-y-a-matiere-aux-echanges-97339>] (15.11.2015)].
- Morin, Georges, *L’Algérie*, Le Cavalier bleu, Paris, 2007.
- Redouane, Najib, *Où en est la littérature ‘beur’ ?* (s.d.), L’Harmattan, Paris, 2012.
- Riveill, Colette et Charles, *Littérature de langue française au Maghreb* (27.06.2009), sur [http://www.lemag.ma/Litterature-de-langue-francaise-au-maghreb_a22742_2.html] (16.10.2015)].
- Laillou Savona, Jeannette, « “Portrait de Dora” d’Hélène Cixous : à la recherche d’un théâtre féministe », in Françoise van Rossum-Guyon et Myriam Diaz-Diocaretz, *Hélène*

- Cixous, *chemin d'une écriture* (s.d.), Presses Universitaires de Vincennes, Paris, 1990, pp. 161-176.
- Sebbar, Leïla, *Les Yeux de ma mère*, Copenhague/Göteborg, Kaléidoscope/Corona, 2000.
- _____, *Les Yeux de ma mère*, sur [www.m-e-l.fr/ec_366 (5.10.2015)].
- _____, *Marguerite, Folies d'encre*, Eden, Paris, 2002.
- _____, *Parle mon fils, parle à ta mère*, Stock, Paris, 1984 (réédition par Thierry Magnier, 2005).
- _____, site officiel sur [http://clicnet.swarthmore.edu/leila_sebbar/bibliographie/index.html (20.9.2015)].
- Tydeman, William, (ed.), *Theatre in Europe: a documentary history – The Medieval European Stage 500-1500*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001.
- Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre, II – L'école du spectateur*, Belin, Paris 1996.
- Willis, Michael, J., *Politics and Power in the Maghreb – Algeria, Tunisia and Morocco from Independence to the Arab Spring*, Oxford University Press, New York, 2014.