

République Algérienne démocratique et populaire

Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique



**Université Abdelhamid Ibn Badis -
Mostaganem- Faculté des Lettres et des
langues étrangères**



École Doctorale de Français
Pôle Ouest
Antenne de
Mostaganem

L'écriture de la violence chez trois dramaturges contemporains :

Une Virée* de Aziz Chouaki, *Incendies* de Wajdi Mouawad et *Les

***Sacrifiées* de Laurent Gaudé**

THÈSE DE DOCTORAT

Spécialité : Sciences des textes littéraires

Présentée par : **BOULERIEL Meriem.**

Sous la direction de

Pr. BECHELEGHEM Samira
Université Abdelhamid Ibn Badis
Mostaganem

Pr. MASSON Pierre
Université Paul Valéry
Montpellier

Membres du jury :

Président :	MCA. BENCHEHIDA Mansour	Université Abdelhamid Ibn Badis Mostaganem
Rapporteur :	Pr. BECHELEGHEM Samira	Université Abdelhamid Ibn Badis Mostaganem
Co-rapporteur :	Pr. MASSON Pierre	Université Paul Valéry Montpellier
Examineur 1 :	Pr. BOUANANE Kahina	Université Mohamed Ben Ahmed Oran 1
Examineur 2 :	Pr. ROUBAI CHORFI Mohamed El Amine	Université Abdelhamid Ibn Badis Mostaganem
Examineur 3 :	MCA. BELKACEM Dalila	Université Mohamed Ben Ahmed Oran 2

Septembre 2020

Dédicaces :

A mon père, mon rayon de bonheur.

A ma mère l'étoile de ma vie

A mon époux...

Remerciements :

Aussi forts que les applaudissements d'un public ému, mes remerciements vont à mes parents, spécialement à ma chère et tendre maman qui m'enveloppe dans son amour et me donne le courage d'avancer. Aussi émouvant que le jeu d'un acteur sur scène, ma gratitude est exprimée à mes encadreurs Madame BECHELEGHEM Samira et Monsieur MASSON Pierre

J'adresse des remerciements plus colorés que les costumes et les décors d'un spectacle de théâtre, à mes grands parents, à mon chers oncle Hmida mon deuxième père, à mes chers frères Mhamed, Rafiq et Diden qui partagent tout mes moments de bonheur, à mes sœur du cœur Salima, Nawel et fátima et à mes chers neveux : Ahmed, Ramzi et Chahid.

A toutes ces personnes, mes camarades de promotion et tous ceux qui m'en voudront de ne pas citer leurs noms ; un grand merci en témoignage de ma gratitude et reconnaissance.

SOMMAIRE

SOMMAIRE

Introduction générale	P 07
Première partie : L’ancrage de la violence	P21
Chapitre I : La violence dans le théâtre du XX ^e siècle, histoire et production .	P22
Chapitre II : Un monde violent.....	P50
Deuxième partie : L’écriture de la violence.....	P91
Chapitre I : Représentation de la violence.....	P92
Chapitre II : La violence de l’écriture.....	P129
Troisième partie : Le dépassement de la violence	P169
Chapitre I : La représentation de la mort dans les trois pièces.....	P170
Chapitre II : La mise en scène de la violence.....	P187
Chapitre III : Inscription de l’histoire dans le mythe.....	P217
Conclusion générale	P227

Introduction générale

Introduction générale :

Après la deuxième guerre mondiale, les auteurs contemporains dénoncent dans leurs écrits les problèmes de l'identité, de l'exil et de la guerre qui ont générés une violence certaine et omniprésente dans leurs écritures. Ces thèmes dominent la littérature et la recherche scientifique de ces dernières années.

À bien des égards, la littérature du vingtième siècle a été définie par le reflet de la violence qui régnait dans la société moderne, passant d'une guerre à grande échelle à des crimes individuels comme le meurtre, le viol et les sévices physiques et moraux. Les critiques de la littérature moderne ont contribué à confirmer cette tendance à savoir l'attrait sensationnel du comportement violent et à son potentiel d'impact sur les lecteurs/ spectateurs en stimulant et bousculant leurs croyances. Certaines œuvres ont souligné l'importance historique de la violence dans la période qui a suivi la Seconde Guerre mondiale, au cours de laquelle des poètes et des romanciers ont exprimé les préoccupations d'un monde qui semblait incapable de maintenir une paix durable et de garantir l'intégrité humaine. Dans cette optique, le théâtre n'est pas en reste. La production théâtrale du XX siècle dite contemporaine a toujours été marquée par les images de la violence dans toutes ses formes, relayées en boucle par les médias. Ces images sont devenues si courantes que le potentiel destructeur de l'espèce humaine semblait être un fait, de sorte que des solutions morales à ce phénomène ne semblaient peu probables dans le futur. Par conséquent, la violence était devenue un sujet auquel la plupart des dramaturges modernes souhaitaient évoquer suivant plusieurs approches historique, psychologique et artistique de manière qui ne pouvait laisser personne indifférent.

La violence est devenue une réalité incontournable et par conséquence un thème d'écriture et de production artistique. Les critiques reconnaissent de façon presque unanime que le dramaturge de l'après-guerre avait une certaine obligation d'étudier la nature de la violence afin qu'elle puisse être comprise et évitée à l'avenir.

Afin de faire la lumière sur cette question et illustrer comment le théâtre contemporain traite t'il la violence, nous avons choisi d'étudier les pièces qui forment notre corpus en nous intéressant à leur aspect formelle (les caractéristiques de l'écriture théâtrale contemporaine) et les fonctions des discours que proposent les trois dramaturges.

C'est la raison pour laquelle nous nous sommes intéressés à l'écriture de la violence dans trois pièces (Une Virée de Aziz Chouaki, Incendies de Wajdi Mouawad et Les Sacrifiées de Laurent Gaudé). Le point de départ de notre recherche est une simple constatation d'un point commun entre les trois dramaturges, dont les trois œuvres forment le corpus de cette recherche. En effet il s'agit de trois écrivains qui vivent un exil. Plus encore c'est justement cet exil qui leur permet d'écrire et d'exister. Partant de ce postulat nous nous sommes posé les questions suivantes : existe-il une nouvelle écriture avec une double identité ? Est-ce que ces auteurs là, parmi bien d'autres, ne forment pas une génération d'écrivains à l'identité hybride ? Ce métissage ne serait-il pas l'origine de l'écriture violente que nous proposent ces trois dramaturges ?

En effet, nous formulons l'hypothèse que l'héritage *culturel* et la double identité et identification poussent des écrivains, qui forment une nouvelle génération d'auteurs, à trouver de nouvelles façons de présenter la violence du verbe comme signature de leur écriture.

Pour approcher la question, ce travail se propose de déterminer des paramètres pour mieux cerner l'écriture de la violence chez ces trois auteurs. Ces paramètres feront guise de balises pour orienter notre recherche. Il s'agit de paramètres linguistiques, générationnels (le penchant d'une génération d'écrivains pour la transgression allant parfois jusqu'à la profanation et l'outrage), la typologie des violences présentes dans les textes des trois pièces et le paramètre de l'écriture biographique (Aziz Chouaki, lui-même musicien, introduit le personnage de Lakhdar un musicien déchu. Laurent Gaudé dépeint des personnages algériens et confirme ainsi sa volonté de prêter sa voix à un autre. Wajdi Mouawad, un libanais exilé au Canada, trace le drame de Nawal, une libanaise contrainte à quitter son pays pour le Canada justement.

De notre point de vue pour aborder la question de la violence, il faut toujours la mettre en relation avec un environnement particulier, une culture bien propre et bien évidemment une conjoncture particulière.

Le degré de cette violence dépend de ces éléments. Ce qui est considéré comme violent par les uns ne l'est pas forcément pour les autres. Au-delà des fantasmes théoriques sur la violence au théâtre, il serait plus adéquat de parler de la violence du quotidien dans le texte littéraire. Le thème de la violence est omniprésent dans les trois pièces qui constituent le corpus de notre thèse. Cette violence se décline sous plusieurs formes ; verbale, physique, idéologique, éthique, etc.

Notre travail tend à faire une étude comparative entre ces trois pièces en essayant de répondre à des questions qui portent sur le pourquoi de cette violence, la violence du verbe et les formes de la violence chez les trois dramaturges.

Nous avons choisi d'associer le concept de la violence à celui de la langue. L'objectif derrière cette association est le repérage des zones de convergence et aussi de divergence dans l'écriture de la violence chez trois auteurs de différentes origines, appartenances et convictions. Il suffit de survoler les biographies de ces trois auteurs pour s'en apercevoir.

A travers les aspects de la violence recherchés par ces auteurs, nous allons tenter de faire une distinction entre la violence du langage prônée par les auteurs dans plusieurs passages ou bien scènes de leur pièce et le langage de la violence. Autrement dit, les manifestations de la violence verbale dans l'énonciation de ces œuvres et les procédés langagiers (les mots, les expressions etc.) qui font partie de cette violence langagière qui se caractérise par (l'injure, le blasphème, l'imprécation, le gros mot, etc.). Tout en essayant de ne pas les confondre avec les registres de la grossièreté, la mal séance et l'obscénité. Car la violence choisie par Aziz Chouaki, Wajdi Mouawad et Laurent Gaudé ne s'inscrit pas du tout dans ces registres-là. Le premier écrit et présente une violence engendrée par une crise sociale et idéologique qu'a connue l'Algérie, le deuxième trace la tragédie existentielle de deux jumeaux forcés de replonger dans le passé pour retrouver leur identité et le troisième présente trois générations de femmes à travers trois époques différentes de l'histoire de l'Algérie et de la France, mais leurs histoires sont autres, leurs combats sont identitaires vu qu'elles n'ont pas d'origines malgré le fait que chacune d'elles est la descendante de l'autre. La tension créée dans les trois pièces de ces trois auteurs atteint son paroxysme lorsque les personnages recourent à la violence verbale pour prouver leur existence. Une existence qui va à l'encontre des situations sociales, politiques et religieuses dans les trois pièces, où il convient de citer le refus du conformisme comme un très fort symbole de la violence.

Dans le théâtre, la notion de la violence est difficile à cerner. Elle nous répugne et nous fascine à la fois ; nous nous déclarons volontiers contre la violence mais nous sommes étrangement attirés par le spectacle de la violence que ça soit dans les rues, sur les scènes de théâtre ou dans les livres. Cette notion existe dans le croisement de ce que les psychologues appellent le moi rationnel et le moi animal. Tous les discours sur la violence plus exactement ne sont même pas eux-mêmes dépourvus de la violence. Dans ces conditions évoquées, la violence discursive ou bien scripturaire nous amène à les considérer, toujours dans l'idée du

refus du conformisme, comme une forme de contre-pouvoir, une arme puissante entre les mains des personnes sans pouvoir, cela s'applique aux personnages des trois pièces, qui se trouvent ou bien marginalisés et opprimés, ou bien interdits de retour au pays natal, ou bien un florilège de malheurs allant de la sanction à l'exil. Dans ce cas, la relation entre la violence et le langage est plus qu'étroite. Parce que la violence et le langage sont les deux faces de la même monnaie dans la création littéraire contemporaine. Autrement dit, ils ont la même origine, car le désir d'exister, de maîtriser, de se protéger, de se reproduire, de se survivre est le propre de tout personnage. Donc le désir devient violence quand il est mélangé à l'appropriation de l'espace et de l'identité de l'autre.

Dans les trois pièces, tout désir est synonyme de violence. Les thèmes évoqués dans les trois pièces sont tous formulés sous forme de désir : le désir de remonter et de retrouver ses origines, d'ailleurs le titre *Incendies* est chargé de sens mythologique surtout quand il s'agit de renaissance. Les deux personnages de la pièce, Jeanne et Simon doivent accepter la résurrection d'un père supposé mort et l'existence insoupçonnée d'un frère. D'une façon générale la violence est omniprésente dans la littérature à travers les deux thèmes les plus repris à savoir l'amour et la mort. De mort il s'agit bien évidemment dans le théâtre. Les trois pièces d'Aziz Chouaki, Wajdi Mouawad et Laurent Gaudé sont un espace où la mort prend une certaine importance. *Une Virée* est close par la mort du plus virulent de ses personnages en l'occurrence Rachid, la pièce de Wajdi Mouawad a pour scène un pays déchiqueté par la guerre et un peuple en proie à la violence raciale et religieuse et la mort de la mère déclenche la quête des jumeaux, quant à *Les Sacrifiées* la naissance qui donne la mort physique en couches et l'effacement des origines derrière la malédiction. Et c'est toujours la violence qui rend la mort le sort inéluctable des personnages. L'écriture de cette violence s'inscrit dans les registres de la rupture ; rupture avec l'autre, avec l'état, avec la religion et même avec les autres personnages. Pour exprimer cette volonté de rompre, les auteurs ont utilisé plusieurs procédés transgressifs avec différentes fonctions référentielles par exemple pour dire l'interdit, ou casser les tabous ou encore exprimer, extérioriser les sentiments du personnage parlant, d'autres ont une fonction clairement impulsive, c'est-à-dire choquer ou blesser le récepteur, son interlocuteur ou bien spectateur

Les manifestations de la violence verbale dans les trois pièces sont multiples et intéressantes à étudier. Elles visent d'une manière générale à créer chez l'autre un choc pour le faire agir ou tout simplement pour briser et violer les tabous même les plus stricts. Cette violence peut être dirigée contre soi, même en signe de refus, de l'impuissance et de

l'incapacité à bouleverser l'ordre des choses. Les personnages dans les trois pièces affichent clairement leur anticonformisme parce qu'ils considèrent que la norme qu'on leur impose ne leur correspond pas et qu'ils sont victime d'une oppression exercée sur eux par un pouvoir aussi bien politique que sociale.

L'objectif de cette présente recherche n'est pas d'essayer de montrer l'existence de la violence dans le théâtre d'une manière générale, chose qui est communément connue et admise dans le monde de la littérature, mais de montrer les formes utilisées par les trois dramaturges pour imposer cette violence dans leur écrits. Si l'existence de la violence dans les écrits d'auteurs contraints à s'exiler pour mieux écrire est évidente, le cadre dramaturgique dans lequel se forme ou mieux encore s'épanouit cette violence l'est moins.

Nous allons tenter de délimiter les contours de ce cadre en s'intéressant à l'écriture du personnage, à l'organisation de la fable et du dialogue, à la construction de l'espace et le temps c'est-à-dire, à la composition de la pièce. Mais l'approche que nous adopterons afin d'étudier ces trois pièces n'est pas une approche classique car ces trois pièces sont des pièces contemporaines et la dynamique de la violence dans le théâtre contemporain est complètement différente de la dramaturgie classique. Si dans cette dernière, la violence se manifeste dans la structure même de la pièce, c'est-à-dire que le conflit est introduit par l'action des personnages, dans les pièces contemporaines, la violence investit des espaces plus petits parfois infiniment réduits, il s'agit dans ce cas du langage qui suggère ou fait allusion à la violence qui habite le personnage. Ce personnage-là est en quête de son identité. Ce combat, et nous sommes loin du théâtre de combat, implique par la force des choses un rejet, une puissance, une résistance, bref une violence pour faire bouger les choses. Dans *Une Virée* les trois personnages visent à discréditer le pouvoir qui les marginalise, pour prouver leur existence. Dans *Incendies* pour trouver et découvrir leur passé, les jumeaux découvrent que leur véritable identité leur a été cachée par leur mère et que dans son testament elle leur demande de retrouver le père supposé mort et le frère jusqu'à ce moment inexistant. Dans *Les Sacrifiées*, Raïssa, Leïla et Saida portent bien l'adjectif qui leurs est consacré, et qui forme le titre de la pièce. En effet elles sont sacrifiées par un concours de circonstances qui commence par le viol pour déboucher sur l'effacement des origines.

La rencontre entre les trois œuvres, les trois pièces, constitue la pierre angulaire de notre problématique qui tourne autour de la fonction et l'intensité de l'écriture adoptée par ces trois auteurs.

Dans l'hypothèse de l'existence d'une nouvelle écriture théâtrale de la violence, nous nous proposons d'étudier les textes des trois pièces sachant que tout texte est régi par un ensemble de règles et animé par une finalité qui se résume, à savoir : comment s'articule un texte nouveau par rapport aux injonctions qui règlemente un genre et à l'époque qui suit son évolution.

L'étude de l'écriture de la violence dans le théâtre contemporain nous oblige à répertorier cette violence dans la littérature de manière générale et les formes adoptées par les dramaturges, ses composantes et son influence sur le lecteur/ spectateur. Toujours dans l'hypothèse de rechercher la fonction de l'écriture adoptée par ces trois auteurs pour exprimer la violence, une interrogation permanente nous a accompagnée dans l'élaboration de ce travail : existe-t-il une dramaturgie poste 11 septembre 2001 ?

Est-ce que la violence éprouvée, ressentie, représentée dans ces trois pièces ne serait que le reflet, le contre effet et l'écho de la violence des attaques et celles qui s'en suivent ?

Les textes des trois pièces en sont un exemple frappant. D'ailleurs de nombreuses revues et une multitude d'articles traitent la violence sous toutes ses coutures : penser la violence, violence entre acteur et spectateur, violence de l'écriture et écriture de la violence. Ce qui a donné un foisonnement en matière de débats, de séminaires et de colloques sur la violence dans la littérature contemporaine.

Le texte de Aziz Chouaki bien qu'il ne fasse pas d'allusions directes aux événements du 11 septembre, est à cheval entre les violences qu'a connues l'Algérie et le choc après l'effondrement des deux tours symboles de la puissance. La preuve, les trois personnages de sa pièce, dans leur quête de puissance et de bien être, accusent le système, l'état et le pouvoir d'être responsable de leur malheur. Ils le verraient bien s'effondrer comme les deux tours jumelles.

Une Virée présente les éléments fondamentaux qui caractérisent la tragédie. Le dictionnaire de théâtre la définit comme suit : « L'histoire tragique imite les actions humaines placées sous le signe des souffrances des personnages et de la pitié jusqu'au moment de la reconnaissance des personnages entre eux ou de la prise de conscience de la source du mal. »

En effet l'action de la pièce ne met pas en scène des faits surnaturels ou fantastiques. C'est la virée de trois amis qui se triment d'un bar à l'autre, pour échouer sur une plage en plein milieu de la nuit. Leur souffrance est exposée aux lecteurs et au public à travers

l'errance et le désespoir qui les rongent jusqu'à leur faire ôter la faculté de rêver. La mort clôt la pièce de Aziz Chouaki sans abrégé les souffrances de ses personnages.

Cette pièce présente une Algérie tiraillée par un pouvoir hostile aux changements et aux rêves des individus, tourmentée par une violence politique et idéologique qui a scindé la société en deux classes qui s'ignorent et qui a dissous ses liens.

Les personnages de la pièce recourent à la langue pour desserrer l'étreinte de la solitude et de l'exclusion. Ils inventent leur propre code de communication afin d'exclure à leur tour la société qui ne veut plus d'eux. Ils cherchent par ce procédé à légitimer leur existence à la marge de l'erreur linguistique et au détriment de la bonne séance. Cette langue propre aux protagonistes sonne comme une révolte contre le système politique et l'ordre social coupables de leur exclusion.

La pièce s'articule autour de trois personnages masculins : Mokhtar, Lakhdar et Rachid. Tous espèrent un avenir meilleur, en rupture avec les contraintes spatio-temporelles. Pour eux, l'imaginaire doit supplanter le réel et l'évincer pour permettre leur épanouissement. La destinée des trois hommes va basculer lors d'un soir qui commence dans un bar pourri d'Alger, d'où ils se voient renvoyés pour atterrir devant un bar clandestin niché au milieu d'un mur. Après s'être procuré de la boisson, ils prirent une voiture et se baladèrent sur le front de mer d'Alger sous un ciel étoilé jusqu'à une plage rocheuse.

La dispute entre les trois amis décrite dans le premier panneau évoluera en meurtre dans le dernier.

Tout cela dans une langue protéiforme et aux multiples origines (français, anglais, italien, dialecte algérois). Le dénouement de la pièce par la mort pose le problème de l'espace qui représente la vie pour les trois amis.

Wajdi Mouawad essaye à travers une tragédie purement classique de mettre les deux jumeaux face à leur réalité. Eux qui pensaient être à l'abri de toutes mauvaises surprises, qui pensaient se connaître et surtout qui se voyaient intouchables, les voilà ébranlés même dans leur identité qui s'effondrera en apprenant que leur père géniteur n'est autre que leur frère aîné.

Incendies le titre de cette pièce illustre d'une manière détournée le sort des personnages de sa pièce en l'occurrence les deux jumeaux. La mort de leur mère leur permettra enfin de renaître

et de connaître la vérité sur leur identité. Comme le mythique oiseau phénix qui renaît de ses cendres, les deux jeunes personnages (Simon le boxeur raté et Jeanne l'institutrice émancipé) découvrent en trente-neuf tableaux répartis en quatre parties, une vérité digne des plus grandes tragédies grecques. Le lecteur passe d'une époque à une autre. Des personnages de deux temps différents se rencontrent et se croisent. Le lecteur suit la quête de Jeanne et Simon accompagnés du Notaire.

Dans une apparente complexité qui se dissipe au fur et à mesure que la lecture avance dans la pièce, Wajdi Mouawad donne la liste des personnages principaux sans les personnages secondaires que le lecteur découvre en suivant les deux jumeaux qui vont vivre des drames inattendus dans le seul but d'exécuter la volonté de leur mère qui était de remettre deux enveloppes. L'une à leur père qu'ils pensaient mort et l'autre à leur frère dont ils ne soupçonnaient même pas l'existence. Grâce à de nombreux retours dans le temps le lecteur découvre que l'identité du père et du frère est la même. Le langage de la pièce va du plus commun au plus poétique. Le lecteur tombe sur de longues répliques qui s'apparentent même à de mini récits, des monologues, des proses, et des lignes qui ressemblent à des vers.

Laurent Gaudé voyage avec le lecteur dans un temps triptyque. Il transpose le destin d'une femme dans celui de la descendance de cette dernière. Le lecteur découvre à travers ce fil temporaire la destinée de trois femmes Raïssa, Leïla et Saida emprisonnées dans une malédiction déclenchée par une femme anéantie à la naissance de sa fille fruit d'un viol collectif. En effet Raïssa met au monde Leïla et la condamne elle et toute sa lignée à subir le même sort. Effectivement la prophétie se réalise et la jeune fille tombe enceinte après le viol collectif et les répétitions des soldats français. Elle met au monde sa fille à l'aube de l'indépendance, une fille qu'elle abandonne recueillie par Meriem et Messaoud, l'un des soldats qui a confié Raïssa aux militaires pour l'interroger. Le destin de Leïla n'est guère différent. Elle est happée par la nuit et succombe à la tentation de la chair comme attirée de force par une puissance de laquelle elle n'arrive pas à se défaire. Attristée par son sort ; sa mère adoptif lui révéla la vérité sur ses origines. Leïla décide de partir en Algérie à la rencontre de sa mère Raïssa. Les retrouvailles furent difficiles et ravivèrent les blessures du passé. Les deux femmes décidèrent de quitter le village où tout a commencé. Raïssa découvre alors la compagnie des vivants, elle qui n'avait jusqu'au là que les morts pour se confier. Les trois femmes se heurtent à l'immuable vérité quant à leur salut qui doit inexorablement passer par la mort. C'est d'ailleurs ce qu'a voulu mettre en exergue Laurent Gaudé en attribuant aux trois parties de sa pièce le nom des trois femmes en signe de la perpétuité de la malédiction en

dépit des changements de générations.

L'élaboration de ce travail permet de constater que la présence de la violence est plus récurrente sur les scènes contemporaines. Il s'agit d'un élément qui marque l'idéologie des auteurs contemporains. Le choix du thème de la violence est motivé par une double visée, l'une est l'omniprésence de la violence dans l'écriture contemporaine et l'autre est l'impact de cette violence sur les écrits des trois dramaturges des trois pièces qui constituent le corpus de notre analyse.

Nous essayerons de démontrer dans ce travail, les différentes formes de violence à travers, *Une Virée* de Aziz Chouaki, *Incendies* de Wajdi Mouawad et *Les Sacrifiées* de Laurent Gaudé et comment cette violence est employée par les trois dramaturges.

Ces questions amènent d'autres interrogations sur la nature, la typologie et la sémantique de cette violence.

Cet ensemble de questionnements et d'hypothèses sera étudié au fur et à mesure que nous avancerons dans notre analyse qui se scinde en trois parties :

La première partie concerne l'ancrage de la violence dans trois pièces théâtrales. Notre corpus se compose de trois pièces de théâtre de trois dramaturges différents. Nous nous sommes intéressés à trois textes différents, mais qui partagent un thème commun récurrent chez les trois auteurs.

Pour cerner cette idée nous avons abordé la violence dans le théâtre du XX^e siècle, histoire et production à travers la situation de l'absurde et de la non communication commune entre les trois pièces. En effet, les trois dramaturges bouleversent les règles de la dramaturgie, notamment la notion de temps, de lieu et d'action. Nous avons tenté de démontrer le lien entre les trois pièces à savoir : le côté absurde qui fait partie des marques de l'écriture contemporaine.

Nous avons enchainé par détecter les caractéristiques du théâtre du XX^e siècle dans les trois pièces. Cet élément se propose d'identifier : les particularités de l'écriture théâtrale contemporaine dans les trois pièces. Nous nous sommes intéressés en particulier à la liberté que représente ce genre théâtrale (une langue qui se manifeste par un recours à l'absurde, un choix chronologique et spatial bouleversé, qui déroge aux règles de la logique conventionnelle, moins d'importance pour les personnages et pour l'action ; d'où la complexité de repérer la fable et l'importance de la mise en scène). Cette difficulté nous

amène à l'analyse du discours dans les trois pièces : sans trop s'étaler sur le discours théâtral en général, il nous a paru préférable sur un plan méthodologique, d'évoquer la notion de l'ambivalence dans le discours des trois dramaturges. Sans tomber dans la comparaison, notre travail se propose d'approcher cette notion d'ambivalence qui ne doit pas être considérée ou perçue comme une comparaison. Elle va au-delà de l'établissement des rapports entre les éléments comparés afin d'en démontrer séparément les valeurs. A la différence de la comparaison, l'ambivalence n'est pas une action, c'est plutôt un caractère.

Ce qui nous amène à la question des fonctions du discours théâtral dans les pièces qui forment le corpus de notre travail. Nous avons réalisé un balayage général des fonctions qui peuvent exister dans le discours littéraire en général et le discours théâtral en particulier. Toutes les fonctions que nous avons pu relever en l'occurrence argumentative, informative, émotive, narrative et descriptive, sont imprégnées d'une touche de violence et une teinte d'agressivité. A ce moment du travail, nous nous sommes trouvés face à l'interrogation suivante : quel sont les motifs qui amènent trois dramaturges que tout semble séparer, à signer leur œuvres par la même touche ? Pour répondre à cette interrogation, nous nous sommes intéressés à la notion du monde violent. Pour approcher cette idée, nous avons scindé notre analyse en trois points ; la fable, le temps et l'espace. L'idée était de comprendre l'architecture de ces trois éléments dans les textes de théâtre qui font l'objet de notre analyse. Dans l'optique de comprendre les éléments qui génèrent et définissent l'espace et le temps, nous avons fait le tour des éléments constitutifs du texte théâtral. Nous sommes arrivés à une constatation très importante après nous être intéressés au parcours des trois auteurs. Cette constatation concerne le dialogue pour enchaîner avec l'idée de la non communication. En effet, l'étude de cet élément renforce le point soulevé sur la volonté des dramaturges contemporains de plonger leurs œuvres dans cet espace. C'est d'ailleurs le cas des trois pièces où tous les éléments relatifs au dialogue confirment cette tendance. Les tirades, l'énoncé alterné, l'interruption, l'enchaînement par les mots, l'enchaînement par les idées et le refus de répondre sont des éléments probants. Toujours dans une volonté de répertorier tous les indices indiquant le lien étroit qui réunit les trois créations théâtrales, nous avons clos la première partie par l'étude des apartés et le recensement des fonctions du dialogue théâtral.

La deuxième partie est consacrée à l'écriture de la violence. Chacune de ces pièces présente une histoire qui est différente des deux autres, mais toutes les trois se croisent sous le même thème à savoir la violence. Cette partie s'attelle à démontrer l'emprise de la violence sur les personnages et son rôle vis-à-vis de leur quête identitaire, en étudiant les différents

aspects qui amplifient la présence de la violence dans les trois textes. Les trois auteurs n'écrivent pas pour un public précis mais pour tous les lecteurs francophones (algérien, libanais et français entre autres) dans le but de sensibiliser les lecteurs à la situation socio-historique de chaque pays marquée par la guerre. Mais le thème de la guerre reste un simple matériel pour la fiction et il n'est pas utilisé dans son contexte politique ou historique comme nous pouvons le confirmer à travers les deux articles écrits sur *Incendies* et *Les Sacrifiées* : « *Incendies*, « construite dans la rage de dire l'inconcevable », revient sur la guerre qui ne semble jamais finir au Liban (de 1975 à 1989 et lors du réembrasement de l'été 2006) (...). Mais sa force est surtout de nous bouleverser au delà de tout point de vue politique ou historique, de nous réveiller à notre propre histoire, de nous questionner sur notre propre filiation, notre propre vie. » et dans la même visée, le deuxième article présente : « (...) l'histoire la plus récente (la Guerre d'Algérie, l'émigration, le fanatisme religieux) est présente mais traitée par Laurent Gaudé comme « matériau pour la fiction ».

Cette partie s'intéresse aussi à d'autres aspects : celui de la nature du langage violent, de la forme écrite de cette violence et ses valeurs dans les trois pièces. La première interrogation dans ce sens était orientée vers l'espace que crée cette forme d'écriture.

Donc cette partie est centrée sur le langage et la forme de l'écrit dans les trois textes. L'objectif de cette étude est de montrer que ces pièces de théâtre sont des textes assez particuliers, de par la langue et l'écriture violente utilisées par les trois dramaturges. C'est ce que les théoriciens appellent « le jeu de l'expressivité ». Nous proposons d'étudier ce jeu à travers la relation entre l'écriture et l'identité, où plus encore chez les trois dramaturges, c'est l'écriture de l'identité. Nous partons de l'évidence qui stipule que tout acte d'écriture, et en particulier la création littéraire, est une tentative de se présenter, de se retrouver ou bien de s'affirmer. Loin des clivages qui pourraient exister entre la situation sociale et les revendications identitaires; les trois pièces dessinent les contours de l'identité des personnages à l'aide de repères historiques et sociaux. Cette identité prônée par les trois dramaturges ne peut résulter que de la tolérance et la réconciliation entre le passé et le présent.

A fin d'affirmer leur choix conscient de faire de l'identité l'élément principal des trois pièces; les trois dramaturges assignent à leur personnages des patronymes qui résument à eux seuls leur histoire. Pour cela nous avons élaboré une étude onomastique qui va dans ce sens et qui accompagne la volonté des créateurs des trois pièces. Nous enchaînons ensuite avec une étude technique axée sur l'écriture théâtrale. Nous tenterons à travers l'exploitation des

didascalies dans leurs multiples formes (fonctionnelles, expressives, optionnelles, objectives, subjectives, obligatoires, textuelles ...) de mettre en évidence les portés sémantiques de la violence comme rupture avec la société, cette même société qui est considérée comme génératrice de la violence.

Pour clore cette partie, nous nous intéresserons aux récits développés dans les trois textes. La structure du récit dans les trois créations est volontairement déstructurée à l'aide d'un langage fracassé choisi par les trois dramaturges à fin d'asseoir définitivement le thème de la déperdition qui forme l'essentiel de la signature des trois auteurs.

La question qui traitera la réception de cette violence sera l'objet d'étude de la troisième et dernière partie de ce travail. Pour y répondre, il nous fallait parler du dépassement de la violence. La représentation de la mort constitue le titre du premier chapitre de cette partie. Le thème de la mort est omniprésent dans les trois textes sous différentes formes et différentes apparences. C'est un thème essentiel qui va de pair avec le thème de la violence. Ces trois pièces nous démontrent comment la violence rend inéluctable la mort des personnages. Au delà du simple emploi de la mort, les dramaturges revêtent cette notion de plusieurs sens et la présentent sous différentes déclinaisons. En effet, nous nous sommes intéressés à : la mort du sacré, la mort seul acte de liberté, la mort entre indifférence et familiarité et à la mort dénonciatrice.

L'emploi par les trois dramaturges de cette forme d'écriture complique l'étude des trois pièces, d'autant que la présence de la violence y est palpable sur plusieurs plans. Une autre question qui va dans le même sens s'impose : comment les trois auteurs s'y sont-ils pris pour combiner violence écrite et violence mise en scène (représentée, théâtralisée) ?

L'écriture des trois dramaturges est double, l'une est consacrée aux lecteurs, l'autre aux spectateurs.

Cependant notre analyse portera sur deux angles différents : celui du texte écrit et celui du texte joué, représenté et mis en scène. Cette dualité oriente ce travail vers d'autres violences : physique/morale, explicite /implicite, silencieuse/révoltée, écrite/ représentée.

C'est ce qui nous a amené au deuxième chapitre intitulé la mise en scène de la violence pour analyser le discours des personnages. Nous avons essayé de voir si la structure théâtrale a été affectée par cette forme d'écriture choisie par les auteurs.

Le troisième chapitre de cette partie mettra la lumière sur l'inscription de l'histoire dans le mythe. L'emploi des trois dramaturges du mythe comme message, nous renvoie vers l'intertextualité des pièces avec d'autres textes écrits par d'autres auteurs. Car le mythe moderne a dépassé le stade conceptuel et idéologique dans lequel il a toujours été confiné, pour se transformer en un mode de communication. L'intérêt même du mythe ne réside pas dans l'objet de son message mais plutôt dans la manière avec laquelle il le transmet.

Sans vouloir trop nous intéresser à la littérature comparée, l'intérêt pour l'étude de l'intertextualité est motivé par la volonté de confirmer d'avantage le cap maintenu par les trois dramaturges qui prend racine dans des textes présents en filigrane dans les trois pièces. Aziz Chouaki reprend les personnages de *Nedjma* de Kateb Yacine, Wajdi Mouawad est influencé par *Œdipe roi* de Sophocle et Laurent Gaudé s'inspire des textes des voyages dans le temps pour rectifier les erreurs du passé.

Première partie

L'ancrage de la violence

Chapitre I

La violence dans le théâtre du XX^e siècle, histoire et production

Il est très difficile de parler des origines de la violence et d'être catégorique sur ce point, mais en ce qui nous concerne, nous allons nous limiter à la violence du verbe aussi bien sur le plan de l'écriture comme procédé, que sur le langage lui-même. La langue devient violence quand elle est utilisée comme moyen de subversion, de lutte ou de contestation.

La violence est mise en évidence à travers plusieurs procédés qui sont en perpétuelle mutation ; s'agissant –comme nous allons le démontrer un peu plus loin- de choix personnel d'auteurs et de dramaturges. La multiplicité de ces procédés engendre une myriade de fonctions autour desquelles peut s'orchestrer l'écriture dramaturgique. Prétendre recenser les fonctions de la violence et les formes qu'elle pourrait prendre dans une pièce de théâtre, relève plutôt du fantasme théorique que de l'exigence pratique.

Cette partie ne vise pas à répertorier les origines de la violence d'un point de vue chronologique ni de repérer les points de l'ancrage de cette même violence à travers l'évolution de l'écriture. Elle tend plutôt à déterminer le cadre dans lequel apparaissent les trois pièces afin de mieux comprendre les manifestations de la violence dans le corpus de ce travail. Nous proposons pour ce faire d'évoquer la violence dans le monde de manière générale, puis les époques à la fois réelles et fictionnelles pour conclure avec les parcours des auteurs afin d'approcher les motivations et les origines de la violence ambiante dans les trois pièces.

I- Les caractéristiques du théâtre du XX e siècle dans les trois pièces :

La richesse des objectifs recherchés par les nouveaux dramaturges est accompagnée par la multiplicité des formes de l'écriture théâtrale contemporaine.

Ce chapitre se propose d'étudier les caractéristiques du théâtre contemporain dans les trois pièces des trois dramaturges, à savoir la liberté que représente ce genre théâtral (une langue qui se manifeste par un recours à l'absurde, un choix chronologique et spatial bouleversé, qui déroge aux règles de la logique conventionnelle, moins d'importance pour les personnages et pour l'action ; d'où la complexité de repérer la fable ; et l'importance de la mise en scène). «Après la Révolution, dans les premières décennies du XIX e siècle, le théâtre tourne le dos à la dramaturgie classique et à la stricte séparation des genres et des registres. La scène du XX e siècle poursuit encore plus loin la remise en cause des formes

théâtrales en rejetant les composantes traditionnelles de l'art dramatique : l'action, le personnage et l'illusion réaliste. »¹

Parler du théâtre du XX^e siècle renvoie nécessairement à l'histoire de ce genre littéraire, qui a connu, à l'instar de toute la littérature, une évolution spectaculaire aussi bien sur le plan linguistique que thématique.

Mais avant de survoler cet aspect historique, il convient de revenir à la définition du théâtre. Car toute recherche académique effectuée sur un sujet bien précis doit commencer par sa définition pour mieux déterminer ses contours.

Sans trop s'attarder sur les multiples définitions de ce genre littéraire, nous avons opté pour la définition de Franck EVRARD : « Depuis les années 50, l'esthétique théâtrale s'intéresse de plus en plus au théâtre lui-même, à son langage, à la signification de la représentation. S'écarter de la théorie aristotélicienne de la mimésis, de l'illusion scénique qui régissait le théâtre depuis l'Antiquité, les auteurs et les metteurs en scène jouent avec le théâtre, montrent et montent les mécanismes en s'interrogeant sur les pouvoirs et la magie de leur art. »²

Le choix de cette définition est motivé par la volonté de démontrer la complexité du texte théâtral contemporain et par conséquent la difficulté d'étudier une pièce de théâtre moderne. Cette difficulté se manifeste dans les diverses oppositions entre le théâtre traditionnel et le nouveau théâtre. Ce qui nous a amené à consacrer ce chapitre à l'étude des caractéristiques de ce nouveau genre dans *Une Virée*, *Incendies* et *Les Sacrifiées*; de trois dramaturges contemporains d'expression françaises, de trois origines différentes, trois cultures différentes, bref trois pensées différentes. Ils écrivent des pièces exclusivement pour des théâtres français. Avant de s'intéresser de près à l'écriture des trois dramaturges dans leurs trois pièces et afin de mieux comprendre leur démarche, il est nécessaire d'évoquer brièvement l'évolution du théâtre contemporain d'expression française.

Le théâtre du XX^{ème} siècle a connu plusieurs étapes historiques qui ont ponctué le perpétuel changement qu'a connu cette forme littéraire. Retracer cet itinéraire est une entreprise aussi complexe que l'évolution de cet art. Cela est dû à la diversité des publics et au clivage linguistique. C'est d'ailleurs l'avis d'Arlette Roth : « Le théâtre (...), au cours des diverses étapes de son développement s'adresse à des publics très divers par leurs origines

¹ www.etudier.com/dissertations/Le-Nouveau-Théâtre/181324.html 12/07/2014

² **Evrard, Franck, le théâtre français du XX^e siècle, éd, ellipses, 1995, p.75**

ethniques et leur appartenance sociale. Les principaux facteurs de clivage furent tout à tour d'ordre linguistique, social et politique. »³

L'écriture théâtrale a connu une évolution depuis la création de l'art dramaturgique jusqu'à l'avènement et les rénovations de la mise en scène. Parmi les formes d'écriture qui offrent une kyrielle de stratégies et d'objectifs, l'écriture théâtrale contemporaine se trouve bien placée pour répondre aux exigences de la nouvelle génération de dramaturges. En effet cet espace offre la possibilité de rompre avec la tradition littéraire du théâtre qui n'est que l'aspect historique de la tradition dite (belle langue). Aussi la possibilité de manipuler le temps est large dans cette nouvelle écriture. Les dramaturges contemporains revisitent les significations des notions telle que la chronologie et la fable elle-même, dans le but de morceler l'armature de l'histoire représentée, de souligner la fragilité du temps au théâtre et pour moderniser sa forme philosophique. Il suffit de savoir que l'aliénation des personnages est le thème repris par la quasi-totalité des représentations contemporaine.

Parler de la violence au théâtre est un point important pour ce genre depuis l'antiquité (Sophocle), jusqu'au théâtre du XXème siècle en passant par Shakespeare, Racine, les Romantiques et le théâtre de l'absurde. Si on survole chacune de ces époques on constate que la question de la violence était omniprésente dès l'antiquité.

Si on prend les pièces de Sophocle on remarque que la violence au théâtre est issue de la tragédie classique, là où naît la violence théâtrale sous toutes les formes (physique et morale). Le lecteur spectateur est fasciné par des scènes et des situations violentes et choquantes. Cette violence lui provoque une certaine curiosité de la manière dont les actes violents sont représentés sur scène. (Un meurtre, un corps mutilé, un viol, une torture physique, une dispute sanglante). Une violence qui plaît au lecteur spectateur puisqu'il est convaincu que c'est irréel c'est juste un espace de jeu et de détente où on essaye de voir ce qui est interdit dans la vie réelle. Donc représenter la violence sur scène n'est qu'une façon pour attirer et satisfaire le goût du spectateur, tout comme elle peut condamner la pièce théâtrale surtout quant elle provoque des sentiments négatifs chez le spectateur ; il peut ressentir de la pitié en vers les personnages qui jouent les rôles des victimes sur scène. Parfois le spectateur ne peut pas contrôler ses émotions et l'espace théâtral peut influencer le spectateur dans la mesure où il peut lui créer des réactions surprenantes et choquantes quant la violence apparaît réelle sur scène. Le dramaturge l'utilise pour relayer pression et apaisement chez le lecteur/

³ Roth, Arlette, *le théâtre algérien de langue dialectale 1962-1954*, Ed. François Maspéro, Paris, 1967, p. 49.

spectateur chez Sophocle par exemple, quand le rideau se lève le spectateur est impatient de voir ce que la scène va offrir comme surprises violentes et comment le dramaturge décide de les représenter sur scène. C'est là où la force du dramaturge prend son apogée et permet à son œuvre de prendre une place dans les bibliothèques universelles comme c'est le cas de plusieurs dramaturges (Sophocle, Corneille, Shakespeare, Racine, Büchner, Anouilh, Brecht, Aimé Césaire, Artaud et d'autres).

Le lecteur/spectateur des pièces de Sophocle est toujours impatient de voir quelle forme de violence sera exposée, sachant que ce dramaturge essaye toujours de surprendre son public avec différentes formes de violence. Le suicide de Turysacès, fils de Tecmesse femme d'Ajax, et d'Antigone, la folie d'Ajax qui est une autre forme de violence, la mort d'Héraclès tué par sa femme Déjanire, la quête de l'identité et l'exil dans *Œdipe Roi*, etc. Sophocle passe de la violence physique à la violence morale et psychologique, Œdipe tue son père et épouse sa mère Jocaste qui se suicide, découvrant la réalité de son identité, se crève les yeux et s'exile pour mourir et là Sophocle revient au suicide, comme violence physique, on constate que le dramaturge privilégie cette forme de violence et essaye toujours de replonger son lecteur spectateur dans la cruauté qui prédomine son théâtre. Dans *Electre* le spectateur est affronté à l'assassinat de Clytemnestre et d'Égisthe.

La trahison et l'exil dans une île déserte, de Philoctète, un guerrier reconnu par ses flèches puissantes qui étaient la cause de sa blessure et la raison de son exil exigé.

Si par exemple on prend la pièce *d'après Titus Andronicus* de Shakespeare, c'est une pièce qui a été rejetée par le public car c'est une pièce qui fait appel à la violence, donc une représentation déplaisante et qui a fait un scandale. Shakespeare a réuni toutes les formes et tous les types de la violence : viol, guerre, horreur, silence, infanticide, injustice, rage, mort, fureur, cadavres, exécutions, torture et mutilations tout comme les pièces contemporaines sauf que ces dernières sont reçues avec fascination et admiration. On a l'impression que le lecteur spectateur est attiré par la violence, on dirait qu'il se retrouve dans l'une des formes de la violence représentée par les dramaturges.

Le théâtre de Racine prend une autre dimension, on peut dire qu'il est presque contradictoire avec les caractéristiques du théâtre contemporain, à savoir l'importance donnée au temps, à l'espace et à la fable, la règle exige que les propos des personnages et les actions soient clairs, ordonnés et suivent une certaine chronologie qui permet au lecteur/spectateur de suivre les événements dans l'ordre contrairement aux pièces contemporaines ou le

lecteur/spectateur doit rassembler des fragments d'actions pour constituer la fable. Racine a le souci du réel, et l'imitation de la nature. Le lecteur/spectateur a l'impression de participer à une histoire réelle. Quand au thème de la violence dans la tragédie racinienne, il est présent avec toutes ses formes. La mort, la guerre, le suicide, la folie le meurtre mais aucun acte violent n'est représenté sur scène. C'est ce qu'on appelle la bienséance dans la tragédie classique. Racine préfère décrire les scènes violentes que de les représenter. C'est pour cette raison que le dramaturge penche vers la violence émotionnelle et sentimentale pour se rapprocher d'une imitation presque réelle, par exemple quand les personnages d'Andromaque sont condamnés à un amour impossible qui mène à la mort.

Ensuite les dramaturges essayent de rénover le drame romantique. D'ailleurs ces dramaturges romantiques cassent la règle des trois points qui marque le théâtre classique à savoir la vraisemblance, la règle de bienséance et la règle des trois unités. Ce courant est marqué par Victor Hugo, l'un des fondateurs du théâtre du XIX siècle. Les pièces de ce dramaturge n'échappent pas à l'exil comme forme de violence puisque l'auteur lui-même l'a vécu. Ainsi le silence est une nouvelle forme de violence adoptée par l'auteur et qui marque son théâtre où la parole est remplacée par le décor et le gestuelle des personnages. Hugo utilise une architecture qui est symbolique et qui offre au lecteur/spectateur un certain nombre d'éléments qui lui permettent de construire et suivre l'histoire. À travers ces nouvelles techniques utilisées par Hugo on constate que le théâtre romantique se détache des règles suivies et adoptées par le théâtre classique ; c'est là où le théâtre commence à prendre de nouvelles formes et ouvre la porte aux dramaturges contemporains de déroger les règles et de tordre l'ordre d'un théâtre plutôt considéré comme correct et acceptable d'être joué et représenté. C'est un point de départ pour un nouveau théâtre, une scène contemporaine où tout est permis et accepté par le lecteur/spectateur.

Les trois pièces qui forment notre corpus ne sont pas en reste par rapport à tous ces éléments. Bien au contraire dans la partie qui va suivre nous essayerons de démontrer que les trois dramaturges emboîtent le pas des illustres dramaturges qu'on vient de citer plus haut.

II-Un monde de l'absurde et de la non communication

Nous avons déjà situé *Une Virée*, *Incendies* et *Les Sacrifiées* par rapport à l'écriture dramatique contemporaine et dégagé les caractéristiques relevant de cette écriture. Les trois dramaturges bouleversent les règles de la dramaturgie comme nous l'avons déjà démontré dans les chapitres précédents notamment la notion de temps, de lieu et d'action.

Les trois pièces se rejoignent aussi dans leur côté absurde qui fait partie des marques de l'écriture contemporaine. C'est d'ailleurs dans la définition de la notion d'absurde qu'on retrouve plusieurs éléments constitutifs de ces trois pièces. Dans les théâtres de l'absurde, Michel Pruner définit l'absurde comme suit : « L'étymologie du mot *absurde* est musical : en latin, *absurdus* (inaudible, sourd) signifie « ce qui n'est pas dans le ton, ce qui est dissonant, discordant ». Le terme (...) désigne ce qui est contraire aux lois de la logique. (...) ce qui ne s'accorde pas avec la raison, ce qui est incohérent. (...) ce qui heurte le sens commun, il qualifie tout ce qui semble inepte. »⁴

Évoquer la notion de l'absurde au théâtre à partir du texte écrit n'est pas une besogne vide de tout sens méthodologique. En effet, en dépit de son origine orale, le théâtre de l'absurde peut être envisagé et par conséquent étudié sous sa forme écrite.

Les trois dramaturges expriment la souffrance sociale de leurs personnages. Ils résument leur quotidien dans des situations qui font jaillir tous les non-dits et cassent tous les tabous. Aux côtés de ce théâtre du quotidien, l'écriture des trois pièces se rapproche d'une aventure et d'un barbouillage dans la langue. C'est Roland Barthes qui voulait faire un théâtre sur la langue : « (...) Barthes quand il déclare vouloir faire un théâtre sur la langue en exposant ses scories et en se situant dans ce que Prigent appelle la « boue de la langue ». »⁵

Les trois dramaturges choisissent de peindre la réalité de leurs personnages à travers la parole. Ils placent les conflits et les enjeux au niveau des échanges vides de tout sens entre les protagonistes et marquent la vulnérabilité de l'équilibre des pièces par le non-dit et le silence des personnages. « (...) Le personnage est un être de mot, qui vit à proportion qu'il se dit lui-même à travers des questions et des réponses, des chuchotements et des cris... »⁶

Les trois dramaturges jonglent avec cette existence tantôt en conférant à leurs personnages la maîtrise de la langue, tantôt en réduisant leurs propos à d'insignifiants balbutiements.

Les trois dramaturges ouvrent avec cette langue un espace de liberté pour leurs personnages. Ils poussent un cri de révolte pour légitimer leur existence au sein d'une société qui ne parle pas le même langage qu'eux. Ils hachent leur langage et le combinent d'une

⁴Pruner, Michel, *les théâtres de l'absurde*, Ed Arman Colin, coll lettre sup, 2005, P, 01

⁵RYNGAERT, Jean-Pierre. *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Ed. Nathan, 2003, p120

⁶ABIRACHED, Robert. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Ed Gallimard, 2006, p23

manière originale. Les mots et les expressions formées à la marge de l'erreur, contre toutes les conventions et les règles académiques de la langue, se transforment en un instrument de combat. Les dérapages que rejette le français académique deviennent une ligne de conduite pour les personnages. En évoquant la puissance des mots, Robert Abirached cite : « Les mots ? Ils se propulsent avec une époustouflante désinvolture, par libres associations, dérapages soudains, retournements inattendus. »⁽¹⁾

La survie des personnages des trois pièces est liée à leur capacité de dire les choses. La communication entre les personnages n'est pas assurée par la langue dans les trois pièces. L'absence de communication langagière est une caractéristique majeure de l'écriture théâtrale des trois dramaturges. Ils créent des personnages qui ne maîtrisent pas leur langage. Ces dramaturges se donnent pour but de visiter la langue dans laquelle ils écrivent, dans ses moindres recoins. « L'auteur contemporain se donne désormais pour seul objectif de « traquer la langue dans tous ses détours » »⁷

Les trois dramaturges en font ainsi un élément dominateur. Ils inversent l'idée que l'être parlant soumet le langage à sa propre maîtrise, c'est plutôt l'être qui devient sujet de son langage.

Les différents styles d'écriture des trois auteurs qui ne se contentent pas d'un seul modèle pour leurs écrits peuvent être considérés comme une autre forme de violence. L'emploi par les auteurs d'une langue bigarrée (un mélange de français, d'anglais, d'italien et d'arabe) et protéiforme (écrite et orale) complique l'étude des pièces, d'autant que la présence de l'oral y est palpable sur plusieurs plans.

Dans ces pièces : *Une Virée*, *Incendies* et *Les Sacrifiées*, Chouaki, Mouawad et Gaudé optent pour une écriture qui cache une violence parfois claire et sans barbouillage, parfois sournoise dans un récit déstructuré. Les trois dramaturges réunissent les revendications d'un lecteur / spectateur affamé de découvrir la réalité recelée par cette violence. La multiplicité des thèmes évoqués dans les trois pièces permet aux dramaturges de justifier leurs différentes formes d'écriture. D'un tableau à un autre les trois dramaturges varient le style de leur écriture. Ils optent pour cette forme d'écriture polyvalente afin de tisser et revêtir leurs pièces d'une violence insinuante et pacifique. Le lecteur de ces textes se trouve égaré quand les personnages n'arrivent pas à communiquer entre eux. Les dramaturges utilisent un langage

⁷PRUNER, Michel. *La fabrique du théâtre*, Paris, Ed. Nathan, 2000, p107

particulier et ôtent cette capacité à communiquer pour ajouter au désarroi de leurs personnages. Ils en font le lieu où s'exprime le clivage entre l'être et la langue qu'il parle. À travers cette forme d'écriture, les trois dramaturges essaient de répugner le lecteur pour que la violence qui accompagne les textes soit palpable.

On peut facilement relever cette incapacité de dire les choses à travers le nombre des apartés qui dominent ces textes théâtraux. On a l'impression que chaque personnage ne parle qu'à lui-même. Décidément les mots et les idées naissent et trépassent au-dedans du personnage, ils sont silencieux, discrets, muets, les personnages sont inactifs, et l'absurde règne sur les textes de ces pièces théâtraux.

L'absurdité se traduit dans les trois pièces par la déperdition et l'errance des protagonistes. Les trois dramaturges effacent tous les repères temporels de leur pièce et du langage de leurs personnages. Ils ôtent ainsi à leurs personnages la faculté de maîtriser leur langage, ce qui les condamne à se perdre dans le temps. Ce désordre dans le temps introduit le désordre moral et psychologique dont souffrent les personnages. Michel Pruner affirme que : « La déconstruction des repères temporels dissout les événements passés dans une Uniformité où plus rien n'as de sens. Elle amplifie le sentiment de l'absurde. Le passé, le présent et le futur se bousculent sans cohérence, (...) »⁸

IL semble que le temps dans les trois pièces n'occupe pas une place très importante et il est clair que les dramaturges essaient de le démontrer pour renforcer l'idée de l'errance des personnages, qui sont dans des lieux hors du temps et décrits de façon imprécise et secondaire. Cette forme d'écriture adoptée par ces auteurs présente plusieurs marques qui font d'elle une production théâtrale contemporaine où les repères de temps disparaissent. Ils créent des personnages et les mettent dans un cadre qui cause leur déperdition.

L'effacement temporel est toujours remplacé par des indicateurs spatiaux qui existent réellement. Dans les trois pièces, le lecteur peut facilement reconnaître le lieu indiqué dans les textes, surtout lorsqu'il s'agit des noms de villes, de pays ou d'une région.

Une Virée :

Mokhtar.- (...) vive cette enclée de putain d'Algérie !

⁸Pruner, Michel, *les théâtres de l'absurde*, Ed Arman Colin, coll lettre sup, 2005, P, 105

Mokhtar.- ah regardez la baie d'Alger, la troisième du monde après Rio et je sais plus quoi, Genève. P. 36

Incendies :

Hermile Lebel. (...) l'hôpital Saint- François à Ville- Emard, (...) p. 13

Sawda. Regarde. Nous arrivons au premier village du Sud. C'est le village de Nabatiyé. (...) p. 40

Le guide. (...) cette prison est devenue un musée en 2000. Moi, j'étais guide dans le nord avant, je faisais les ruines romaines. Ma spécialité. Maintenant je fais la prison de Kfar Rayat. P. 57

Les Sacrifiées :

Messaoud. C'est l'Algérie qui va te **manquer**. (...) p. 39

Raïssa, seule, dans les rue d'Oran. p. 36

Messaoud. Ce qu'elle est ici, en France, c'est un peu ce que tu étais là-bas, chez nous. P. 50

On constate que les noms des pays et des villes existent réellement, ces espaces reflètent l'inquiétude et le désarroi des personnages puisque ils sont liés à la construction de l'histoire de chaque pièce.

Dans *Une Virée* c'est l'Algérie que veulent fuir les personnages pour aller à Genève ou à Rio. L'hôpital Saint-François, le village de Nabatiyé et la prison de Kfar Rayat dans *Incendies* sont les éléments qui aident le lecteur et les jumeaux à découvrir leur vraie identité. Quant à l'Algérie et la France dans *Les Sacrifiées* de Laurent Gaudé, ce sont les deux pays qui permettent au lecteur de reconnaître de quelle guerre il s'agit.

Ces espaces ont presque tous un rapport avec la construction et la déconstruction des histoires de ces pièces théâtrales qui ont des fins absurdes comme un monde sans sens et sans valeur. Et c'est justement ce que les trois dramaturges veulent nous démontrer à travers des pièces théâtrales qui détiennent leur vigueur en démontrant l'impossibilité de dire les choses dans un monde absurde.

L'incapacité, l'impuissance et la faiblesse de la parole sont omniprésentes dans les textes des trois pièces, les personnages n'arrivent pas à communiquer entre eux. Les dialogues tournent toujours en conflit, en une agressivité et une violence rarement déclarée, soutenue

par le silence et la non communication dans un monde absurde. Les personnages essaient d'échanger les paroles, mais la communication paraît impossible et l'incommunicabilité prédomine dans les textes. À chaque fois que les personnages dialoguent entre eux, le conflit vient s'installer. Sachant que les conflits sont généralement le résultat de l'affrontement entre deux forces antagonistes, le problème qui se pose dans les trois pièces est celui de l'absence d'une réelle force opposée à celle de l'objet des pièces que poursuivent les personnages tel un monde absurde, avide de tout sens, car on ne peut parler de conflit sauf si l'objet que tend à atteindre un sujet est entravé par la présence d'un autre sujet opposé à cette intention.

Or Aziz Chouaki, Wajdi Mouawad et Laurent Gaudé ont préféré présenter dans *Une Virée*, dans *Incendies* et dans *Les Sacrifiées* des personnages à la quête d'un rêve, d'une identité et d'un souhait qui leur permettra de changer leur vie, sans les confronter à des adversaires, des compétiteurs ou des concurrents directs. La seule force opposée au vouloir des personnages est leur propre déperdition et ambition démesurée. Dans les théâtres de l'absurde Michel Pruner signale que : « Les personnages de l'absurde sont confrontés à la violence d'un monde sans repères moraux. Ils sont bien l'expression de leur époque. »⁹

Si les personnages des trois pièces ne s'opposent ni sur le plan économique, ni amoureux, ni moral, ni politique, ils sont en revanche sujets à des tensions engendrées par les multiples tentatives des protagonistes pour imposer leurs idées et opinions sur divers sujets par le monopole de la parole.

Dans *Une Virée* c'est Rachid qui fait figure de leader dans ce domaine. Il n'hésite pas à utiliser la force des mots conjugués à celles des armes pour faire entendre sa voix.

Une Virée, exemple 1 :

Rachid.- (...) **(il fusille l'espace en crachant sa lame Gillette)** (...) **(il sort rapidement son Beretta et les met en joue)** (...) **(coup de crosse)** Il a dit quoi je te dis ? De Gaulle il a dit : « Qui » **(coup de crosse)** répète, voilà, « vivra » **(coup de crosse)** « verra », **(coup de crosse)** répète toute la phrase : « Qui vivra verra » p31

⁹Pruner, Michel, *les théâtres de l'absurde*, Ed Arman Colin, coll lettre sup, 2005, P, 124

Au fil de la pièce les autres personnages, notamment Mokhtar, essayent à leur tour de se mettre en position de force toujours par la prise de parole parfois brutale et violente.

Une Virée, exemple 2 :

Rachid.- Des coups, des braques, bijouteries, banques. Comme les Américains, gentelman, de vrais casses, t'as vu le film là avec...

Mokhtar.- Attends... il se prend pour Al Capone ou quoi?! Des casses, l'autre lui eh ho... **(il pouffe de rire)** Mais eux, là-bas, en Amérique, ils ont le matos, les armes tout ça.p23

Dans *Incendies* c'est la confrontation et l'opposition entre le côté affectif et objectif qui crée les affrontements et les conflits entre les personnages à tour de rôle.

Incendies :

Jeanne. Je vais bien. Tu peux partir.

Simon. Non, tu ne vas pas bien et je ne partirai pas.

Jeanne ne crie pas.

Simon. Tu es en train de faire comme elle.

Jeanne ce que je fais ne concerne que moi, Simon.

Simon. Non ! Ça me concerne aussi. Tu n'as que moi et le n'ai plus que toi. P. 38

Le conflit empêche l'auteur de s'étaler sur l'information pour que le lecteur puisse se placer d'avantage dans la succession d'évènements ; par conséquent le récit se fragmente et le lecteur retombe dans une écriture violente et fatigante voulue par l'auteur.

Incendies:

Sawda. Nawal. J'ai peur que le soldat ait raison. Tu as entendu ce qu'il a dit : « la première fois c'est dur, après c'est plus facile. ».

Nawal. Tu ne l'as pas tué, tu nous as gardées en vie.

Sawda. Tout ça, ce sont des mots, rien que des mots !

Sawda tire un second coup sur le corps du milicien. P57

Dans cet exemple la tension monte entre les deux amies à cause de la mort d'un milicien ; ce fait devait les réjouir puisque c'était leur ennemi commun.

Quant aux personnages dans *Les Sacrifiées* la mort de Slim est plutôt absurde puisque un simple conflit de discours nourri par des paroles insupportables que Saïda refuse d'entendre, se transforme en un meurtre et une violence évidente du pouvoir insupportable de l'échange des mots.

Les Sacrifiées :

Slim. Tu me dois obéissante.

Saïda. Je te l'ai déjà dit. Ne me parle jamais comme ça.

Slim. Tu n'as rien appris.

Saïda. Tu es mon ennemi. (...) par ces insultes dont tu les as couvertes. Par le café que tu as bu avec ceux qui m'ont défigurée. (...)

Elle se jette sur lui avec un couteau et le poignarde. Il tombe à terre. Mort. (...). Elle le contemple. A ces pieds. Sans victoire. P. 105

Ce qui avait commencé par un simple dénigrement, évoluera en un échange houleux qui les pousse à en venir aux mains. Le meurtre de Rachid par Mokhtar, du Milicien par Sawda et de Slim par Saïda est l'issue d'un désaccord d'idée et d'une difficulté à communiquer qui se transforme en un clash langagier. Le discours devient une structure discrétionnaire et l'expression paraît impossible et le sens semble ambigu et insignifiant. Ce qui reconforte d'avantage cette forme de violence et d'absurdité. Les trois dramaturges rejoignent Ionesco par cette forme d'écriture quand il dit : « On appelle quelquefois l'absurde ce qui n'est que la dénonciation du caractère dérisoire d'un langage vidé de sa substance, stérile, fait de clichés et de slogans. »¹⁰

Au lieu que les personnages soient unis solidarisés par la parole, cette dernière les désunit et les isole. Ils sont incapables de produire un sens. Ce qui révèle leur aliénation.

La non communication est renforcée par le silence des personnages. Si Wajdi plonge le personnage de Nawal la mère, dans un silence profond, c'est pour rendre la tâche plus difficile aux jumeaux pour découvrir leur réelle identité et pour provoquer une sorte de curiosité chez le lecteur. Et c'est l'une des caractéristiques des auteurs de l'absurde : « (...) Les auteurs de l'absurde recourent volontiers au silence. (...) le silence permet de suppléer au texte et prend le relais de ce que les mots ne peuvent véhiculer. »¹¹

¹⁰Pruner, Michel, *les théâtres de l'absurde*, Ed Arman Colin, coll lettre sup, 2005, P.145

¹¹Idem P. 141

Dans *Incendies* Nawal a choisi de ne rien dire à ses enfants. Elle pense que les mots sont inutiles. Même lorsque le dramaturge lui lègue la parole, les jumeaux ne peuvent pas l'entendre puisque elle soliloque dans de longs apartés comme celui qui se prolonge de la page soixante- et onze jusqu'au milieu de la page soixante-treize.

Incendies, exemple 1 :

Le notaire ouvre l'enveloppe. (...) pas d'épithète pour ceux qui gardent le silence. Et le silence fut gardé. P. 14

Jeanne. Enregistrer quoi ?

Antoine. Du silence, son silence. P. 34

Simon. (...) elle rentre un jour et elle s'enferme dans sa chambre. (...) revient. Se tait. Son téléphone sonnait, elle ne répondait pas. (...)p. 38

Jeanne. Pourquoi tu n'as rien dit ? (...) pourquoi tu ne me dis rien ? p. 40

Incendies, exemple 2 :

Simon ouvre le cahier rouge.

Nawal. Madame la présidente, (...) p.71 Me taire sur votre compte serait être Complice de vos crimes. ***Simon referme le cahier.*** P. 73

C'est le silence de Nawal qui a permis de tisser la trame de la pièce.

Pour les personnages de Laurent Gaudé la communication est impossible et le silence de Raïssa la grand-mère engendre le malheur et la malédiction des deux autres femmes de la pièce. Le lecteur se sent gêné et embarrassé puisque l'incommunicabilité règne sur le texte et son silence fragmente le récit.

Les Sacrifiées :

Leïla. Je suis la fille de Raïssa.

Homme1. Elle vit seule.

Homme2. Elle ne parle qu'aux ombres.

Homme1. Personne ne peut l'approcher ni lui parler. (...)

Homme1elle ne parle qu'aux morts. P. 65

Comme si l'auteur veut réduire le texte à néant en démontrant que les paroles sont absurdes et n'ont aucun sens. Même lorsque Leïla retrouve sa mère cette dernière reste muette. On a l'impression qu'elle est incapable de dire et de parler, elle se façonne une violence.

Les Sacrifiées :

Leïla. Je m'appelle Leïla, je suis venue de loin pour te rencontrer. Raïssa. Est-ce que tu m'entends ? Sors d'ici si tu m'entends.

Apparait Raïssa. Une femme de quarante ans environ, qui en paraît dix de plus. Usée par les années. Sale. Vagabonde. En loques. Elle a l'air sauvage.

Leïla. Je suis ta fille.

Long silence. Raïssa la regarde. Elle prend tout son temps. Immobilité. P. 66

Raïssa préfère rester seule pour échapper à la parole. Ce qui caractérise les personnages des pièces contemporaines. « Les personnages de l'absurde révèlent la solitude dans laquelle ils sont enfermés. »¹²

À la différence des deux autres dramaturges pour faire circuler des informations entre les personnages dans cette espace où la communication est totalement absente, Aziz Chouaki recourt à des personnages imaginaires auxquels s'adressent singulièrement les trois amis aussi bien pour annoncer la mort de tonton Bouzid, que pour la fermeture du bar dans lequel se trouvent les personnages ou d'autres informations. C'est toujours à l'aide d'un personnage imaginaire que l'un des trois amis informe indirectement les autres – le lecteur et le spectateur par conséquent- d'un évènement important dans le déroulement de la pièce. Par exemple la fermeture du bar a pour conséquence la fin du premier tableau et le changement de lieu de l'action dans le deuxième.

Une Virée, exemple 1 :

Mokhtar.- (...) (vers le patron imaginaire) Allez, le patron, il va pas nous jeter comme ça, eh comment tu t'appelles, déjà ? (...) p23

Une Virée, exemple 2 :

¹²Pruner, Michel, les théâtres de l'absurde, Ed Arman Colin, coll lettre sup, 2005, P, 137

Lakhdar.- (...) (à propos d'un autre mec imaginaire) Qu'est- ce qu'il a à gueuler lui comme ça ? Quoi ? Ils ont tué tonton Bouzid ? C'est pas possible, je l'ai vu ce matin, et... p28

La mort de tonton Bouzid à une incidence sur les habitudes des personnages pour se procurer le shit, vu qu'il en était le principal fournisseur. Sa mort provoque en eux une colère contre le régime politique, l'islamisme et les pousse à se soûler d'avantage.

Cette incommunicabilité amorce l'errance des protagonistes dans leur virée. Le silence est remplacé par la prise d'alcool et de drogue qui les arracherait à leur réalité.

A travers ces exemples on constate que les mots n'ont aucune valeur pour les personnages des trois pièces. Le lecteur a l'impression que les personnages parlent pour ne rien dire puisque les paroles ne donnent aucune information qui peut l'aider à construire l'histoire ce qui appuie la thèse de l'absurde. Chacun essaye de créer son propre espace pour exclure les gens qui les ont mis à la marge de la société.

L'incapacité à communiquer et la faiblesse de la parole résulte de l'impuissance des personnages à faire face à la violence. Cela est dû à la fragilité et la vulnérabilité des trois femmes (Raïssa, Leïla et Saïda) ; dans les *Sacrifiées*, la crainte de Nawal à révéler la vérité pour ses enfants dans *Incendies* et l'impuissance des trois amis pour fuir l'amertume de leur quotidien dans *Une Virée*.

Le silence devient un espace de puissance, la violence prend la place de la parole et fait avancer le récit. La liberté de s'exprimer est sanctionnée par la mort. Les trois dramaturges ont placé délibérément cette liberté de la parole accompagnée de la mort pour faire allusion aux situations politiques et sociales de leur personnage. Placée ainsi, la mort occupe à coté de cette forme d'écriture violente, un espace considérable dans les trois pièces. Elle est liée à tous les échanges entre les personnages de chaque pièce, elle est la conséquence de la situation de non communication développée dans ce chapitre.

III- l'analyse du discours dans les trois pièces :

a- Discours et ambivalence :

L'ambivalence est un autre élément de la composition des trois pièces qui s'impose comme caractéristique générale et constante du discours des personnages.

Les trois dramaturges s'appuient sur cette forme d'opposition pour donner une valeur aux mots et aux idées qu'ils confrontent tout au long de leur pièce.

L'ambivalence ne doit pas être considérée ou perçue comme une comparaison. Elle va au-delà de l'établissement des rapports entre les éléments comparés afin d'en démontrer séparément les valeurs. A la différence de la comparaison, l'ambivalence n'est pas une action, c'est plutôt un caractère. On fait de la comparaison, mais on présente une ambivalence. Le dictionnaire la définit comme suit : « Ambivalence : caractère de ce qui est à deux aspects radicalement différents, voire opposés. Psych : relation à un objet dans laquelle le sujet éprouve simultanément des sentiments contradictoires »¹³

Pour bien comprendre le sens de l'ambivalence, il faut revenir à des auteurs comme Paul Diel qui l'a présentée comme une loi dans laquelle deux éléments séparés trouvent leurs valeurs et leurs sens l'un dans l'autre. « La loi d'ambivalence établie par Diel signifie que dissocié, ces opposés se développent de façon pathologique ; l'un s'exalte, l'autre s'inhibe, jusqu'à s'inverser. Réunis, ils constituent la valeur. »¹⁴

En d'autre terme, Aziz Chouaki, Wajdi Mouawad et Laurent Gaudé dans *Une Virée*, *Incendies* et *Les Sacrifiées*, ne cherchent pas à présenter à travers l'ambivalence un aspect contradictoire entre deux éléments qui paraissent opposés. Ils tentent de donner une valeur à ces opposés en les présentant comme révélateur, l'un pour l'autre.

Le caractère ambivalent des trois pièces ne peut pas être démontré par une simple énumération des mots présentés par les dramaturges comme éléments dissociés. Le lecteur doit se plonger dans les moindres détails pour constater l'aspect d'ambivalence qui enveloppe la pièce. Même le choix des noms des personnages de ces pièces recèle des objets contradictoires.

Une étude onomastique dans la deuxième partie fera ressortir cet antagonisme. Les titres de la pièce constituent aussi une part importante dans cette logique affectivée par l'auteur.

Le personnage déclare ne pas aimer la violence, puis il parle et agit d'une manière violente, ce qui laisse à penser que l'auteur veut donner une autre valeur et un autre sens à la violence. Pour lui Rachid n'est pas agressif, il est victime d'une agression sociale, politique et religieuse que les trois personnages ne cessent d'évoquer chaque fois qu'ils veulent justifier

¹³Dictionnaire encyclopédique, *Petit Larousse en couleurs*, Ed, Librairie Larousse, 1980, p35

¹⁴VIARD Bruno. *Les trois neveux ou l'altruisme et l'égoïsme réconciliés*. Ed, PUF, 2002, p12

leur malaise. Leur violence n'est qu'une réponse et réaction à une autre violence. La notion de violence est ambivalente (légitime/ néfaste) la violence dont sont sujets les personnages est nuisible et destructrice, celle des personnages est légitime, protectrice et n'est pas condamnable, du fait que Aziz Chouaki présente son personnage comme non violent (*Je déteste la violence.*) et agissant avec agressivité ((...) *les met en joue.*). De même la notion d'ivresse dans la pièce est ambivalente (bénéfique/désastreuse) ; bénéfique dans la mesure où elle permet aux personnages de s'échapper de leur quotidien et désastreuse parce qu'elle alimente les discordes entre eux.

Laurent Gaudé adopte presque la même chose quand Saida réfute tout acte violent et pourtant c'est le personnage que l'auteur choisit pour justement passer à l'acte le plus violent (le meurtre de Slim)

Les Sacrifiées :

Saida .oui (...) je n'use d'aucune violence. (...) p 94

Elle se jette sur lui avec un couteau et le poignarde. Il tombe à terre. Mort. (...) p105

Pour *Incendie* de Wajdi Mouawad , le personnage le plus affectueux, le tendre, le personnage à qui l'auteur confie le champ dans la pièce est le même à qui revient la tâche d'exécuter le meurtre.

Incendies :

Nawal (...) toi tu sais chanter, Sawda, tu sais chanter ! p. 59

Nawal (...) elles récitent le poème Al Atlal (...) p64

Le milicien agrippe Nawal figée de peur et pose son couteau sur sa gorge. (...)

Sans hésiter, Sawda sort un pistolet et tire un coup. Le milicien tombe.

Sawda tire un second coup sur le corps du milicien. p. 57

b- Les fonctions du discours théâtral dans les trois pièces :

b-1- les fonctions du discours dans les trois pièces :

En approchant les fonctions du discours théâtral dans les trois pièces, nous tenterons de procéder à une homogénéisation des différents actes de parole des personnages à la recherche des marques imposées par les auteurs et qui donnent à l'ensemble des discours à l'intérieur des trois pièces une certaine homogénéité : « Cette première « démultiplication »

camoufle l'origine de la parole au théâtre et fait du discours un champ de tensions entre deux tendances opposées (...) une tendance à homogénéiser les diverses paroles des personnages par des marques d'auteur que l'on retrouve dans les divers discours et qui donnent à l'ensemble une certaine uniformité (rythmique, lexicale, poétique). »¹⁵

Toute phrase ou énoncé dans un texte remplit une fonction particulière voulue par son auteur. De même dans le théâtre, les répliques des personnages tendent à jouer des fonctions différentes selon les situations dans lesquelles elles se présentent.

Parmi **les fonctions du discours**¹⁶ théâtral les plus récurrentes, on peut citer :

b-1-1- la fonction informative :

Cette fonction est assez fréquente : un personnage renseigne un autre personnage, ainsi que le spectateur et le lecteur, à propos d'éléments importants pour le déroulement de la pièce : événements antérieurs au début de la pièce ou qui se sont déroulés hors de la scène ; pensées non communiquées jusqu'à présent.

Cette fonction existe dans les trois pièces et elle est souvent utilisée par les trois dramaturges.

Une Virée, exemple 1 :

Mokhtar. : Ah, putain, les gars, vous auriez vu sa tronche...

(...)

Mokhtar : Ouais, je disais, (**il se lève**) alors le mec, devant moi, tu sais je te cale latéral juste devant une vitrine, « hop là, mon petit gars, désolé, hein, je regardais les prix, ça grimpe, ça grimpe, où on va comme ça ? » Et le mec il me fait « oui, le gouvernement genre truc », et moi, toc, chiquenaude lobée et le larfeuille tout seul, je vous jure, cui-cui dans ma main, l'oiseau, venu se nicher les gars. Premier panneau p17

Mokhtar renseigne ses amis sur un événement antérieur au début de la pièce. Il leur relate les détails de l'agression contre un homme pour lui voler son portefeuille. Cet événement auquel les deux autres personnages ne participent pas, plonge d'emblée le lecteur

¹⁵PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Ed Armand Colin, Paris, 2004, p447. p96

¹⁶www.dich.htm. 07/08/2012

et le spectateur dans un décor violent et leur fournit une indication sur la suite des évènements.

Une Virée, exemple 2 :

Lakhdar. – **(toujours avec son mec)** Ouais, tu vois, le Nigeria(...) **(à propos d'un autre**

Mec imaginaire) Qu'est-ce qu'il a à gueuler lui comme ça ? Quoi ? Ils ont tué tonton Bouzid? C'est pas possible, je l'ai vu ce matin, et... p28

Lakhdar est entrain de parler à des personnages imaginaires, au cours de cet échange l'un d'eux l'informe sur la mort de tonton Bouzid. Lakhdar à son tour en informe ses deux amis, ainsi que le spectateur et le lecteur. Cet évènement est important pour le déroulement de la pièce dans la mesure où tonton Bouzid était le fournisseur de *shit* des trois personnages et sa mort va être reprise par l'auteur pour attiser la colère des trois protagonistes qu'il les poussera à s'entretuer.

Incendies :

Chamseddine. T'a-t-il dit que Nihad Harmanni était le fils de la femme qui chante, celui qui est né de son histoire avec Wahab dont jamais personne n'a vu le visage. P. 82

Chamseddine. Sarwane, ce n'est pas le hasard qui t'a conduit à moi. Ici, il y a l'esprit de ta mère, l'esprit de Sawda. L'amitié des femmes comme une étoile dans le ciel. Un jour, un homme est venu vers moi. Il était jeune et fier. Imagine-le ; tu le vois ? C'est ton frère. Nihad. Il cherchait un sens à sa vie. (...) p. 85

Chamseddine. Non, ton frère n'a pas travaillé avec ton père. Ton frère est ton père. Il a changé son nom. Il a oublié Nihad. Il est devenu Abou Tarek. P. 86

C'est à travers les répliques du personnage Chamseddine que Simon et le lecteur / spectateur découvrent la vérité de son origine et de sa vraie identité. Cette information est l'une des éléments les plus importants pour reconstituer l'histoire.

Les Sacrifiées:

Meriem. Tu n'es pas ma fille, Leïla. p 57

Meriem. (...) le vieux Messaoud et la vieille Meriem ne sont pas tes parents. P 57

Leïla. Je suis ... qui ? p. 57

Meriem. Ce dernier jour à Oran, (...) une jeune femme qui posait à terre un paquet. Elle a tourné le dos et a disparu. Lorsque je suis arrivée au niveau du sac, j'ai vu un bébé(...) et je me suis mise à courir pour retrouver la femme. Je l'ai rattrapée (...) elle a dit : « je m'appelle Raïssa. Raïssa. » p. 57

C'est à travers un personnage secondaire que le lecteur trouve un autre fragment essentiel de la fable qui va l'aider pour continuer l'histoire. Leïla la fille de Raïssa.

b-1-2- la fonction argumentatif :

Cette fonction est particulièrement récurrente : un personnage cherche à convaincre son interlocuteur ou au contraire met en accusation la position de son adversaire.

La nature de dialogue, l'agressivité des échanges et le conflit linguistique entre les personnages font que cette fonction est présente d'une manière très fréquente.

Une Virée, exemple 1 :

Lakhdar.- I'm sorry, Rachid, Oualah, de Gaulle c'était pas lui : « Qui vivra verra », **(il tape sur la table)** lui il avait dit : « Je vous ai compris ».

(...)

Lakhdar.- **(il lève la voix)** Attention, tu me causes plus riche, s'il te plaît.

Rachid.- Je cause ce que je veux. Parce que c'est ça que je veux. Jette une bière et arrête de me chauffer. Premier panneau P.21

Cette confrontation entre les personnages a plusieurs formes et fonds. Les trois protagonistes se tendent des pièges linguistiques en mettant en valeur leur culture générale, historique ou politique.

Même configuration pour les deux autres exemples.

Une Virée, exemple 2 :

Mokhtar.- « Allez à cheval, droit dans le soleil », comme dans le western là, Frank Alamo.

Lakhdar.- Non, Fort Alamo : « et j'entends siffler le train, et j'entends... »

Mokhtar.- Oui, de Fort Adamo ou qu'est-ce. Vite qu'on se le circonscrit ce putain de shit, mmh l'odeur, tonton Bouzid. Alors, Lakhdar ?Deuxième panneau p32

Une Virée, exemple 3 :

Mokhtar.-Une république ? Non, faudrait, genre, l'autre, Pharaon, ouais, sans pitié. Pharaon, il faudrait en Algérie.

Rachid.- C'est un Arabe, Pharaon ?

Mokhtar.- Bien sûr, un Egyptien, ils en parlent dans le coran.

Lakhdar.- Pas sûr. Un Egyptien, d'accord, mais...arabe ? Y avait pas encore les Arabes, pour les Pyramides tout ça.

Rachid.- Ya toujours eu des Arabes, c'est pour ça toute cette merde. Troisième panneau p39

(...)

Mokhtar.-ça y est tu joues le rock and roll, tu joues le dictionnaire, toi, Beethoven de Victor Hugo ou quoi ? Passe le joint va, rends-toi utile(...) p39

Il n'est pas rare que le lecteur de la pièce de théâtre *Les Sacrifiées* de Laurent Gaudé se voit embarquer dans une sorte de démonstration de connaissances tout à fait contradictoires et opposées qui les entraîne dans une situation de nervosité croissante qui les entraîne jusqu'à la mort.

Les Sacrifiées :

Saïda. Je ne rentre pas, Slim.

Slim. Tu n'as rien à faire ici.

Saïda. Tu es mon ennemi.

Slim. Tu me dois obéissance.

Saïda. Je te l'ai déjà dit. Ne me parle jamais comme ça.

Slim. Tais-toi.

Elle se jette sur lui avec un couteau et le poignarde. Il tombe à terre. Mort. P105

Dans *Incendie* de Wajdi Mouawad c'est plutôt le premier élément de cette fonction qui est fréquent chez les personnages, celui de convaincre son interlocuteur.

Incendies :

Hermile lebel. Je comprends très bien qu'après avoir écouté ce qu'on vient d'écouter on puisse se retrouver les quatre jambes en l'air en se demandant ce qui se passe, qui on est et pourquoi pas nous ! Je comprends, je veux dire je comprends ! C'est pas tous les jours qu'on apprend que notre père que l'on croyait mort est encore vivant et qu'on a un frère quelque part dans le monde. P. 17

Simon. Y a pas de père, y a pas de frère, c'est n'importe quoi ! p. 17

Hermile lebel. Pas dans un testament ! Pas des choses comme ça ! p. 17

Hermile lebel. Il faut lui faire confiance. P. 17

C'est Hermile lebel qui essaye de convaincre le fils de Nawal que sa maman lui laisse la tâche de chercher son frère et son père dont il ignorait l'existence.

A ce titre, nous pouvons parler d'un schéma ou d'une configuration voulus par les trois dramaturges pour intégrer le lecteur et le spectateur dans la dynamique du groupe et de la famille, formée par les personnages, qui a pour logique d'atténuer les conflits et les tensions, tout en les provoquant sans cesse. Autrement dit, les personnages se recherchent et s'affrontent continuellement durant les pièces. Et quand le désaccord s'installe, il est aggravé par leur entêtement qui les pousse à la mort.

b-1-3- la fonction émotive :

Cette fonction apparaît de manière occasionnelle, selon le caractère du personnage qui parle : il s'agit, alors, d'émouvoir son interlocuteur, ainsi que le spectateur.

Une Virée, exemple 1:

Rachid.- Rien à dire, jamais connu ça, moi. Là, c'était mon oncle, à me sodomiser tous les soirs. **(pause)** Je l'ai tué à quinze ans, le jour de l'Aïd, sous la treille, dans le soleil. Oui, non, vraiment rien à dire.

Quand le dramaturge révèle ce côté caché de son personnage, c'est pour le mettre dans la position de victime, puisqu'il est le produit de son passé et le fruit de la société dans laquelle il vit. Aziz Chouaki essaye à travers la présentation de ce profil psychologique de donner une profondeur à son personnage et incite le lecteur à examiner soigneusement le discours et l'action produits par ses protagonistes.

D'une manière indirecte, il tente d'attirer la pitié du lecteur et du spectateur en ridiculisant ses personnages. L'émotion et la pitié passent par le ridicule et le rire.

Une Virée, exemple 2 :

Mokhtar.- (...) Et Lakhdar, tu le vois, là ? Regarde-le, Clinton. Qui aurait misé un dinar sur cette tête de nœud ? Et maintenant, rock and roll, il te la joue rythme and blues à la Chicago de Broadway, comme un' merican de New-Yorkais. Et pourtant, famille de douze dans cage à lapin, avec huit vipères islamistes.

L'auteur présente à travers les paroles de Mokhtar la condition sociale de Lakhdar. L'étroitesse du logis et le nombre exagéré de frères et sœurs y vivant qui seraient peut être à l'origine de son échec dans sa carrière musicale.

Incendies:

Jeanne ; Simon, écoute, je m'en fous ! Je m'en fous de ton combat de boxe ! Ta gueule !... Simon ! Elle a été emprisonnée ! Elle a été torturée ! Elle a été violée ! Tu entends ! violée ! tu entends ce que je te dis ? et le frère qu'on a, elle l'a eu en prison. Non ! fuck, simon (...) p. 68

L'émotion et la pitié chez Wajdi Mouawad passe par un conflit et un désaccord entre les jumeaux Simon et Jeanne qui essaye de l'attendrir en vers sa mère.

Les Sacrifiées :

Raïssa. (...) ils sont entrés dans ma cellule. Ils étaient cinq. Ils m'ont déshabillée ; j'étais une poupée nue. J'avais honte de mon corps. Ils m'ont violée toute la nuit.

(...) ils m'ont garée cinq semaines. Cinq semaines et chaque nuit, ils revenaient. A cinq. A huit. A dix. Il n'y avait plus rien d'autre que les corps lourds des hommes qui riaient sur moi. (...). Les coups sur ma peau. Les crachats. Les mains qui me tenaient. Ecartelée. (...). P 37

Laurent Gaudé confie cette réplique au personnage même en vers qui le lecteur / spectateur a de la pitié comme pour le sensibiliser. Le lecteur de cette pièce se trouve face à une situation de pitié qui le pousse à comprendre et ressentir les peines et les douleurs de Raïssa.

b-1-4- la fonction narrative :

Elle rejoint souvent la fonction informative : un personnage est amené à raconter à un autre personnage un évènement qui s'est produit en dehors de la scène.

Une Virée:

Mokhtar.- Ah ouais, fait voir. Ouh là, Artane, Valium ,6-15...D'où t'as tombé ça ?

Rachid.- Toubib.

Lakhdar.- Quoi, t'as été voir le toubib ?

Rachid.- Oui, pour ça. **(Il montre les médocs)**

Mokhtar.- Et il t'as tombé ça comment le toubib ? T'as racké ?

Rachid.- Je lui ai dit de me tomber ça **(il prend une boîte)** avec ça. **(Il sort sa langue sur laquelle une lame Gillette est posée)**

(...)

Rachid.- **(calme)** C'est pour pas qu'on me fasse chier. Parce que c'est tout de suite. **(Il crache la lame qui se plante sur la table. Silence. Il éclate de rire, reprend la lame et la remet dans sa bouche)** Non, les gars, ça c'est ma sucette à moi (...) p18

Rachid raconte son aventure avec le médecin et résume la scène suite à laquelle il a obtenu la drogue. Notons que dans ce passage les didascalies occupent beaucoup d'espace.

Incendies:

Le concierge. (...) le numéro72. Cellule n° 7. Celle qui a assassiné le chef des milices. (...) ils l'ont mise à Kfar Rayat. (...) Abou Tarek s'est occupé d'elle. La nuit où Abou Tarek la violait, leurs voix se confondaient.

Jeanne. Ah oui, d'accord, elle a été violée !

Le concierge. C'était courant ici. A force, elle est tombée enceinte.

Jeanne. Quoi ?!

Le concierge. La nuit où elle accouché, la prison au complet faisait silence. (...) elle avait mis l'enfant dans un seau, (...) j'ai pris le seau, (...). P. 66

Jeanne ; oui ? C'est très bien ; elle a donc été violée par Abou Tarek. P. 67

Malak. (...) le garçon s'appelle Sarwane et la fille, jannaane. (...)

Jeanne. Non ! Non ! ce n'est pas ça ce n'est pas nous ! je m'appelle Jeanne et mon frère, Simon

Jeanne. (...) Fahim me l'a dit

Malak. Fahim s'est trompé. 70

Malak. (...) écoute-moi maintenant : Fahim me tend le seau et il repart en courant. Je lève le tissu qui protégeait l'enfant, et là, je vois deux bébés. (...) p. 71

Jeanne découvre à travers deux personnages que les jumeaux nés du viol d'Abou Tarek (Nihad son frère) c'est elle et son frère. Cependant elle découvre que son père est le même que celui de son frère.

Les Sacrifiées:

Leïla. Qui est mon père. P. 68

Raïssa. Tu veux savoir. Je vais te le dire. (...) qui est ton père ? Je ne sais pas. Ils étaient dix. Ils étaient vingt. Ils se sont succédé en moi. Des français. (...) qui est ton père ? Je ne sais pas. Tu es la fille de tous ceux-là. De leur violence en moi. Tu es la fille de dix militaires. (...) tu n'as pas de père. P. 69

Laurent Gaudé préfère que le personnage de Leïla n'atteigne jamais sa vraie quête identitaire, puisque Raïssa lui confirme ne pas connaître le vrai père. La seule information qu'elle est née d'une violence de dix militaires en même temps. Cette information va la désespérer à sa quête identitaire.

b-1-5- la fonction descriptive :

Cette fonction, assez rare au théâtre, apparaît lorsqu'au cours du récit d'un événement extérieur à la scène, un personnage éprouve le besoin de décrire plus précisément le cadre dans lequel s'est déroulé cet événement.

La description faite par les trois dramaturges est plutôt une description orientée vers la violence. Les auteurs essaient de nous décrire des situations de torture et de supplice.

Une Virée :

Il crache la lame qui se plante sur la table. Silence. Il éclate de rire, reprend la lame et la remet dans sa bouche) p18

-Mokhtar donne un coup de pied vers Rachid et le rate. Celui-ci sort son Beretta et pète les plombs. Il redresse son torse et prend Mokhtar en joue. P54

Mokhtar se jette sur Rachid qui tire deux coups de travers, il rate Mokhtar. Celui-ci s'empare d'un bouzelouf et fracasse la tête de Rachid. P54

La description qu'a voulue l'auteur est au service d'une idée qu'il veut véhiculer (l'intégration dans la société en rapport avec le crime). Il préfère être marginal ou décalé que supposé intégré.

Dans *Incendies* et *Les Sacrifiées* les auteurs décrivent la violence que les deux femmes de leur histoire ont subie pour donner naissances à des enfants sans identité.

Les Sacrifiées:

Raissa. (...) ils sont entrés dans ma cellule. Ils étaient cinq. Ils m'ont déshabillée ; j'étais une poupée nue. J'avais honte de mon corps. Ils m'ont violée toute la nuit. (...) ils m'ont garée cinq semaines. Cinq semaines et chaque nuit, ils revenaient. A cinq. A huit. A dix. Il n'y avait plus rien d'autre que les corps lourds des hommes qui riaient sur moi. (...). Les coups sur ma peau. Les crachats. Les mains qui me tenaient. Ecartelée. (...). P 37

Incendies :

Nawal. Mon témoignage, je le ferai face à mon bourreau. Abou Tarek. (...) vous vous souvenez maintenant ? Vous savez les vérités de votre colère sur moi, lorsque vous m'avez suspendue par les pieds, lorsque l'eau, mélangée à l'électricité, lorsque les clous sous les ongles, lorsque le pistolet chargé à blanc dirigé vers moi. Le coup du pistolet et puis la mort qui participe , à la torture, et l'urine sur mon corps, la vôtre, dans ma bouche, sur mon sexe et votre sexe dans mon sexe, une fois, deux fois, trois fois, (...). P. 72

Conclusion :

Si nous nous sommes penchés sur l'écriture théâtrale du XXe siècle, c'est pour pouvoir situer cette pièce sur un plan chronologique. Les similitudes entre *Une Virée*, *Incendies*, *Les Sacrifiées* et les caractéristiques de l'écriture dramatique contemporaine dans les ouvrages théoriques nous permettent de dire que ces textes font partie de l'ensemble des œuvres théâtrales contemporains. Cette piste nous a réconfortés dans l'hypothèse de la particularité de la langue de ces trois pièces.

Les discours des protagonistes dans les trois pièces s'inscrivent dans une logique de duel et de confrontation. Il devient clair que les trois dramaturges condamnent leur personnages à la discorde, à la dispute et à la confrontation fatale, quand ils leur donnent la capacité de communiquer entre eux. L'hypothèse du conflit se confirme à travers les échanges qui ne constituent pas une véritable conversation.

Chapitre II

Un monde violent

La violence actuellement se décline sous plusieurs facettes. Ça peut aller du simple fait de tenir des propos agressifs à l'encontre de quelqu'un ou de quelque chose jusqu'au passage à l'acte final qui peut aussi être varié et difficile à cerner. Effectivement l'approche de la violence varie d'une personne à l'autre, d'une culture à l'autre et bien sûr d'une écriture à une autre. Il est vrai que la langue dans les trois pièces est la même en l'occurrence le français mais l'univers culturel et les points d'ancrage de la violence qui s'y trouvent sont très différents. Nous allons essayer d'exploiter les différentes définitions de la violence dans les trois cultures afin de mieux retracer la source de cette même violence. En général les dictionnaires arabes s'accordent sur la définition de la violence comme un comportement visant à porter atteinte à autrui. Cette atteinte peut être physique ou morale. Le préjudice qui suit l'humiliation ou l'abus du pouvoir ne résulte pas du comportement humain mais de l'interprétation qu'en fait la personne victime de cette violence. Partant de cette définition ; il devient clair que le rapport de la violence est unilatérale ; celui qui use de cette violence est souvent qualifié d'agresseur et la personne qui en est cible est généralement appelé victime. Il existe dans la culture et la langue arabe autant de synonymes qu'en français. La violence peut être associée à l'agression, l'agressivité, la brutalité, la cruauté, la férocité, la fureur, l'impétuosité, la sauvagerie, la torture, la véhémence, l'obscénité...etc.

Le dictionnaire Larousse* définit la violence comme suit :

« Caractère de ce qui manifeste ce produit ou produit ses effets avec une force intense, brutale et souvent destructrice »¹ « Caractère extrême d'un sentiment »² « caractère de quelqu'un qui est susceptible de recourir à la force brutale, qui est emporté, agressif. »³ « extrêmes véhémences, grandes agressivité, grande brutalité dans les propos, le comportement. »⁴ « contrainte physique ou morale exercé sur une personne en vue de l'inciter à réaliser un acte déterminé »⁵ « Au Liban la violence est souvent synonyme d'agression, d'exploitation, destruction, maltraitance, transgression et violation »

Il s'agit aussi bien des droits de la femme et ceux de l'enfant et c'est à juste titre ce que Wajdi traite dans sa pièce *Incendies*. Par contre la violence en Algérie est toujours liée à la politique et au terrorisme en allusion à la décennie noire où règne une violence extrême et un chaos général. C'est effectivement avec ces éléments que Aziz Chouaki plante le décor de sa pièce *Une Virée* à partir de ces définitions, les divergences entre les trois pièces deviennent évidentes et surtout fourchues. Dans la définition de la langue arabe du mot violence,

l'accusation et la condamnation de l'acte sont mises en exergue. La réaction de l'autre (la victime) n'est pas du tout supposée, par contre le dictionnaire Larousse multiplie les définitions et fait référence à l'acte premier qui engendre forcément une réponse, c'est ce que essaye Laurent Gaudet de retracer dans sa pièce *Les Sacrifiées* à travers trois époques différentes qui ne se suivent que pour se repousser et s'exclure mutuellement.

Avant de procéder à l'analyse de la violence employée par les auteurs, il convient de décrire cette violence, mais ce n'est pas chose aisée

Cécile Perdo affirme que : « décrire la violence est un impératif paradoxal à plus d'un titre. D'abord parce que, comme l'affirme Daniel Cefaï. « L'activité de décrire reste paradoxalement la plus difficile à cerner, alors même qu'elle est au cœur de la démarche ethnographique. Elle est souvent le parent pauvre des cours de méthodologie où, de façon générale, le statut des données est peu interrogé pour lui-même »¹⁷

Ensuite parce qu'à première vue, on ne décrit pas la violence, mais toujours des violences singulières ou situées (un combat, un massacre, une alternation, un viol, etc.), des types de violences (violence féminines, violence politiques, etc.), ou encore des structures ou des institutions violentes (la prison, par exemple). Adopter cet impératif de la description, c'est interroger une multiplicité de formes de violences, à différentes échelles, au travers de disciplines variées (...)

Loin de vouloir effectuer une recherche sociologique, l'intérêt que nous portons à la définition de la violence dépasse le simple fait épistémologique. Dans ce sens répertorier les formes de violence nous sert à déterminer leur manifestation dans les trois pièces. En effet Aziz Chouaki Wajdi Mouawad et Laurent Gaudé évoquent des époques et des destins tragiques différents mais qui ont en commun l'environnement violent qui peut être considéré comme le facteur déclencheur aussi bien des tragédies vécues (réelles ou fictifs) que l'écriture elle-même des trois œuvres. En d'autres termes c'est le monde violent dans lequel nous vivons qui transforme les règles de l'écriture de manière générale et la production de manière spécifique, cela est en partie dû à la vulgarisation, la mondialisation, voire la popularisation de la violence qui était autrefois condamnée et qui est devenue excusable, à la limite justifiée. C'est d'ailleurs le débat entre acte violent justifié et acte violent condamnable ; depuis le 11 septembre 2001 il existe désormais deux types de violences : action / réaction ; la première est

¹⁷CEFAÏ, Daniel, L'engagement ethnographique, Ed, EHESS, coll « en temps et lieux », 2010, p, 12

un acte « nuisible » donc condamnable, le deuxième est plutôt une réponse « justifiée » pour se défendre. C'est donc toujours une relation entre action et réaction. Si le monde dans lequel vivent les auteurs et leurs personnages est violent (sur plusieurs plans) la posture des auteurs et l'attitude des personnages ne peut être que réaction à l'hostilité de cet environnement. C'est le schéma général partagé par les trois pièces, à travers lequel les trois auteurs essaient de protéger les héros de leur œuvre et de leur procurer toutes les circonstances atténuantes vis-à-vis du lecteur ; ce dernier se trouve en face des trois jeunes algériens épris de violence individuelle fruit de rêve frustré et de liberté confisquée par un état de dictature et une société insensible. Le lecteur aussi se trouve en face de jeunes personnes, les jumeaux victimes d'une tragédie familiale dont les faits se sont tramés lors de la guerre du Liban. Il est aussi confronté au destin tragique de trois femmes victimes d'une malédiction qui les pourchasse de mère en fille. C'est ainsi dire pour reprendre les propos de Ionesco: « L'œuvre d'art n'est pas le reflet, l'image du monde ; mais elle est à l'image du monde »¹⁸

Cette violence diffuse implique une relation de menace mal définie et qui provoque la rupture entre les protagonistes et leur monde. Ils sont faits, décrits, créés par les auteurs à l'image de leurs environnements. Alors tantôt cette violence prend la forme d'une ivresse permanente dans *Une Virée* de Aziz Chouaki, tantôt elle se manifeste derrière le mensonge et le désarroi qui entoure les jumeaux dans *Incendies* de Wajdi Mouawad, tantôt elle devient héréditaire et transmissible d'une génération à une autre dans *les Sacrifiées* de Laurent Gaudé.

I-Epoques :

Toute production littéraire est intimement liée à l'époque de sa production. On entend bien sûr par époque les faits historiques. Les éléments qui peuvent définir cette époque sont le temps, l'espace et le genre prédominant. Nous entendons par le temps et l'espace les données scéniques et dramatiques, et par le genre prédominant, le rapport des trois pièces à l'écriture théâtrale contemporaine.

¹⁸Pruner, Michel, *les théâtres de l'absurde*, Ed Arman Colin, coll lettre sup, 2005, p, 86

I-1- la fable, l'espace et le temps dans les trois pièces :

I-1-1- La fable :

Parmi les aspects les plus importants de cette nouvelle dramaturgie ; est l'absence de la fable et la désorientation spatio-temporelle, qui aident à la déperdition des personnages ; et qui correspond parfaitement à ces trois textes théâtraux. « Un théâtre libéré de la fable, ouvert explosivement à tous Les possibles, riches de résonnances sans limites, informant notre actualité sans nous enfermer dans une leçon. (...) écriture [qui] ressortit au domaine de l'assemblage, du collage, du montage, du métissage. »¹⁹

Les textes de ces trois pièces rejoignent cette forme d'écriture qui oblige le lecteur à organiser les parties fragmentaires du texte pour pouvoir façonner un sens et réfléchir pour construire l'histoire. On a l'impression que cette nouvelle dramaturgie vise à impliquer le lecteur / spectateur dans l'histoire. « Un texte n'a de chance de devenir « texte de théâtre » que s'il est projeté directement vers le spectateur. »²⁰

L'écriture des trois auteurs est ponctuée par une sorte de schizophrénie, une quête identitaire et mettent en jeu des personnages plongés dans des espaces d'un moi éclaté à l'intérieur d'un espace qui favorise l'avènement de la violence envers soi, les autres et tous les éléments entourant les personnages. Même le texte subit cette violence qui le rend morcelé et fractionné pour refléter la déperdition des personnages.

Afin de voir l'importance de cet aspect, nous essayerons de le détailler dans la deuxième partie de ce travail.

I-1-2-Le temps et l'architecture de l'espace

a- Le temps :

La déperdition des personnages est marquée par un autre aspect de l'écriture contemporaine qui est la désorientation spatio-temporelle. Ces éléments sont assez utilisés par ces auteurs dans ces trois pièces.

¹⁹ PAVIS, Patrice, *le théâtre contemporain*, Ed, Armand Colin, 2011, p, 58

²⁰ PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Ed, Armand Colin, 2004, p, 135.

Marie Claude Hubert nous confirme que cette nouvelle dramaturgie essaye de présenter des pièces d'une profonde aliénation, que ce soit par un langage brouillé, des personnages complètement désorientés et c'est justement les éléments – spatio-temporels qui enrichissent cette désorientation. « Dans le théâtre contemporain, où, pour les personnages eux-mêmes, le temps est devenu une énigme, la notion de chronologie n'a plus la même signification. Aussi les auteurs dramatiques exploitent – ils les situations qui permettent retour en arrière ou anticipation. »²¹

Dans les trois pièces, les auteurs précisent le lieu où se trouvent les personnages en ignorant toutes indications sur le temps. Comme s'ils voulaient attirer l'attention du lecteur sur l'importance du lieu et son influence sur le déroulement de l'action.

Aziz Chouaki présente au début de chaque panneau des informations sur le lieu qui change d'un panneau à un autre.

Une Virée :

Premier panneau :

« Bar pourri d'Alger, parpaings, cageots de bière, bruit de fond. Mokhtar, Lakhdar et Rachid sont à une table, jonchée de bouteilles de bière. Mokhtar, très napolitain, chaussures noires et blanches, Lakhdar, look rock, bandana, perfecto sans manches, Rachid, ultra neutre. Les trois larrons boivent. En tambourinant sur la table, Lakhdar chante en yaourt Owner of the lonely heart. »

Deuxième panneau :

Dans le deuxième panneau l'auteur présente le lieu où se trouvent les personnages en ignorant toutes indications sur le temps.

Ils sont devant une espèce de mur au bas duquel on voit un soupirail grillagé. C'est Tabessrassek, clando d'alcool. Les trois amis semblent faire la queue. Comme s'il y avait du monde.

Troisième panneau :

Dans le troisième panneau les didascalies s'intéressent pour la première fois au temps et au moment de l'action, mais cette indication se résume à un seul mot (la nuit).

²¹ Hubert-Marie Claude, *le théâtre*, Ed, Armand Colin, 2005, p, 172

Front de mer, baie d'Alger, la nuit, lumières de la ville, Alger-Vegas. Assez entamés, les trois larrons sont dans une voiture, Mokhtar conduit. Les cônes circulent, les pilules et les bouteilles aussi, Rachid est derrière. Autoradio, musique chaabi.

Quatrième panneau :

Le quatrième panneau renforce l'idée de la désorientation temporelle, car les didascalies qui l'introduisent représentent le même espace temporel du troisième panneau (la nuit) introduit cette fois, par d'autres mots (l'une, étoiles). Le temps est le même, les deux moments ne sont qu'une paraphrase du premier.

Plage, rochers, lune, étoiles, mer. Les trois larrons sont calés contre des rochers, un poste cassette diffuse Boney M. Chacun devant son bouzelouf, ils mangent, souvent des bouteilles. P 45

Wajdi Mouawad dans sa pièce s'intéresse beaucoup plus à l'espace qu'au temps. Au début de chaque scène le lecteur a des informations sur le lieu mais très rarement où le dramaturge précise le temps. Nous avons même des allers et retours dans le temps tel des Flash back cinématographiques, (Nawal morte, puis Nawal à l'âge de 14 ans après Nawal morte, Nawal à l'âge de 19 ans, Nawal morte, Nawal à l'âge de 19 ans etc. Ces allers et retours accompagnent la pièce jusqu'aux dernières pages ; le lecteur découvre aussi Nawal à l'âge de 40 ans, à 60 ans, à 45 ans ; jusqu'à ce que la quête identitaire de la famille Marwan soit découverte par le lecteur dans les dernières pages de cette pièce.

Incendie :

1. Notaire

Jour. Été bureau du notaire. P. 11

2. Théorie des graphes et vision périphérique

Salle de cour où enseigne Jeanne. Rétroprojecteur. P. 20

5. Ce qui est là

Aube. Forêt. Rocher. Blancs. Nawal (14) ans. Wahab. P. 24

10. enterrement de Nawal

Cimetière. Jour.

Hermile lebel. Jeanne. Simon dans un cimetière. P. 31

13. Sawda.

Nawal (19) ans sur un chemin plombé par le soleil. P. 35

14. frère et sœur.

Simon face à Jeanne.

Simon. (...) tu n'as plus que moi et je n'ai plus que toi. (...) p. 38

18. photographie et autobus du sud

Antoine et Jeanne à l'université. Photo de Nawal (40) et Sawda projetée au mur. P.45

21. la guerre de cent ans.

Nawal (40) ans et Sawda. Local détruit. Deux cadavres gisent sur le sol. P. 53

29. la parole de Nawal.

Simon ouvre le cahier rouge.

Nawal (60) ans témoigne devant les juges. P. 71

«34. Chamseddine.

Simon et Hermile lebel devant Chamseddine

Nawal (45). p. 81

35. la voix des siècles anciens

Nawal (15ans) accouche de Nihad.

Nawal (45 ans) accouche de Jeanne et de Simon.

Nawal (60 ans) reconnaît son fils.

Jeanne, Simon et Nihad sont tous trois ensemble dans la même pièce. p. 87

Ces exemples nous démontrent à quel point Wajdi Mouawad bouleverse ses personnages en se désintéressant du temps.

Un autre exemple que nous avons pu relever dans ce texte et qui réconforte parfaitement ce chamboulement du temps est celui d'une phrase reprise par l'un des personnages (Nawal) « l'enfance est un couteau planté dans la gorge. ». Comme si l'auteur voulait associer le temps à de mauvais souvenirs ; à une violence qui accompagne Nawal dès son enfance, ce qui laisse à penser que les personnages se désorientent dans le temps pour justement pouvoir effacer ou changer les tortures et les supplices et les calvaires et les souffrances de leur vie.

Laurent Gaudé suit presque la même logique et donne moins d'importance au temps tout comme Aziz Chouaki et Wajdi Mouawad. L'auteur commence chaque tableau par un chœur, comme si l'auteur voulait carrément fuir cette notion de temps et même dans les scènes n'offre pas beaucoup d'indications temporelles.

Les Sacrifiées :

Raïssa.

Scène 1.

Le chœur des soldats. P 9

Scène3.

La jeune Raïssa est là. On ne distingue d'abord qu'une silhouette, face aux hommes de la Djemâa. P. 11

Scène 5.

La jeune Raïssa revient à l'endroit où la djemaa se réunissait. La terre a été retournée. Il ne reste plus que l'aîné. A moitié enterré. Jusqu'à la taille. P. 15

Scène 19. Raïssa. Seule. Dans les rues d'Oran. Au loin, les rumeurs de liesse. Elle n'est plus grosse. Elle a accouché. Visage joyeux et illuminé. Elle pleure et grimace parfois. P. 42

Leïla

Scène 1.

Le chœur des émigrés algériens.

Scène 11.

Leïla est en Algérie. Dans le village de Raïssa. Entourée d'hommes et de femmes du village. P. 63

Scène 14.

Leïla et Raïssa. Dans le cimetière. Elles sont prêtes au départ. Quasiment sans rien. P. 71.

Saida.

Scène 1.

Le chœur des gens du quartier. 81

Scène 3

Raïssa et Leïla, dans leur petit appartement. Des voisines du quartier sont venues. Elles sont sur le pas de la porte, sans oser entrer. Leïla est avec elles. Raïssa reste derrière. Elle ne parle pas. Ne semble pas même prête attention aux visiteurs. P. 84

Scène18.-

Sur une route. Leïla et Saida se sont arrêtées pour faire une pause. Saida tient Leïla dans ses bras qui dort. P. 109.

Il semble que le temps dans les trois pièces n'occupe pas une place très importante et il est clair que les dramaturges essayent de le démontrer pour renforcer l'idée de l'errance des personnages, qui sont dans les lieux décrits et hors du temps imprécis et secondaire.

b- L'espace

L'étude de l'espace dans une pièce de théâtre est aussi un élément important car elle est souvent rattachée à celle du discours. L'espace contribue à l'entreprise sémantique du discours. Michel Pruner considère l'élément spatial dans le texte théâtral une unité constitutive du sens du discours : « L'espace est une donnée immédiate du texte de théâtre. Toute parole énoncée par un personnage émane d'un lieu qui devient aussitôt constitutive du sens du discours. »²²

Hormis la complexité de l'espace dans les textes de théâtre, *Une Virée*, *Incendies* et *Les Sacrifiées* ouvrent un autre espace pour leurs protagonistes, celui de la mort. Cet espace-là fait partie de l'essence même du théâtre. C'est d'ailleurs ce que Michel Pruner évoque dans « l'analyse du texte de théâtre » : « Le théâtre est art de l'instant. Donc de la mort. Il surgit le temps d'une représentation, pour s'évanouir aussitôt. »²³

A travers l'étude de l'espace nous essayerons d'introduire l'idée de l'espace de la mort qui sera détaillé dans la troisième partie de ce travail.

b-1- L'architecture de l'espace

L'espace dans le théâtre est double ; un lieu scénique et un espace dramatique. Avant de faire la distinction entre les deux, il faut connaître les éléments introducteurs de cet espace. Car les trois pièces dont il est question présentent des particularités qui sont intimement liées à la création du temps et de l'espace. Pour *Une Virée* cette particularité peut se définir selon l'espace introduit par la langue et constamment restructuré par un langage hybride et bigarré. Cet environnement présente une Algérie tiraillée par un pouvoir hostile aux changements et aux rêves des individus. Un pays tourmenté par une violence politique et idéologique qui a scindé la société en deux classes et qui a dissous ses liens. Les protagonistes de la pièce combattent la solitude et l'exclusion avec leur langue. Il existe un langage codé inaccessible aux autres. Dans une société qui ne veut pas d'eux, ils cherchent leur propre espace en créant

²²PRUNER, Michel. *L'analyse du texte de théâtre*. Ed. Armand Colin, 2005, p47

²³Idem,p5

une contre légitimité linguistique. Ils expriment leur révolte contre un système politique et un ordre social en inventant un nouveau système langagier et leur propre hiérarchie saccadée.

Pour *Incendies* l'espace est l'héritage du temps, en d'autres termes c'est le temps qui redéfinit l'espace à travers une volonté testamentaire qui entraîne les protagonistes dans un comeback temporaire avant de les pousser à se mouvoir. En effet, deux jeunes jumeaux se trouvent dans l'obligation d'exécuter les volontés de leur mère décédée qui leur parviennent par l'intermédiaire d'un notaire au Canada. Ils sont chargés, afin que leur mère repose en paix et qu'une pierre tombale soit déposée sur sa tombe, de remettre deux enveloppes ; L'une à leur père qu'ils pensaient mort et l'autre à leur frère dont ils ne soupçonnaient même pas l'existence. Grâce à de nombreux retours dans le temps le lecteur découvre que l'identité du père et du frère est la même. C'est un choc terrible, une tragédie œdipienne dont l'écriture épouse plusieurs formes. Le langage de la pièce va du plus commun au plus poétique. Le lecteur tombe sur de longues répliques qui s'apparentent même à de mini-récits, des monologues, des proses, et des lignes qui ressemblent à des vers.

Dans *Les Sacrifiées*, l'espace est captif de trois époques qui sont à leur tour emprisonnées dans une malédiction qui échappe au temps et à l'espace. L'auteur de la pièce nous offre un tryptique dans lequel il dépeint trois femmes, Raïssa, Leïla et Saïda; toutes les trois sont soumises à une malédiction qui les condamne à souffrir et transmettre ce supplice à leurs filles. La seule raison de cette situation est la volonté et le désir de vivre. La mort de la mère de Raïssa à la naissance de cette dernière provoque cette malédiction et enferme les trois femmes dans la prophétie de la mère de Raïssa. En effet elle lui prédit qu'elle aurait plus d'époux que les doigts de ses mains. En effet la prophétie se réalise et la jeune fille tombe enceinte après le viol collectif par les soldats français. Elle met au monde sa fille à l'aube de l'indépendance, une fille qu'elle abandonne, recueillie par Meriem et Messaoud, l'un des soldats qui confia Raïssa aux militaires pour l'interroger. Leïla erre dans les rues comme une folle en offrant sa beauté aux passants. Elle ne peut résister à l'appel de la nuit qui l'attire de plus en plus, forçant sa mère adoptive à lui révéler la vérité sur ses origines. Une fois informée, elle décide d'aller en Algérie pour retrouver sa mère Raïssa. La rencontre avec celle qui l'a mise au monde fut très difficile. Ensemble elle fuit le maudit village où Raïssa n'avait autre compagnie que les morts. Le thème de la mort est omniprésent dans cette pièce ; il pourchasse les trois femmes et elles y voient la seule échappatoire à cette malédiction. Une de ces trois femmes (Saïda) ose se révolter contre le destin qui s'acharnait sur elles. Cette dernière décide d'effacer cette malédiction pour avoir d'autres Saïda heureuses.

La pièce se compose de trois parties qui portent le nom des trois personnages comme pour marquer la transmission et le changement de génération ; chaque partie est répartie en scènes qui sont au nombre de dix-huit au total.

Généralement l'espace dans la pièce de théâtre est construit à partir des trois éléments : le spectateur, le référent et le comédien. Parler de cet aspect du théâtre nous conduit directement à la représentation, élément auquel notre travail fera une brève mention sans pour autant négliger son importance.

Pour reprendre la typologie de l'espace proposé par Anne Ubersfeld, l'espace provient des trois éléments cités plus haut.

b-1-1- L'espace construit à partir du spectateur :

« Espace construit à partir du spectateur, et qui tous relèvent d'une vue géométrique de l'espace, d'une géométrisation de la scène, même si cette géométrie relève de modèles tout à fait différents. »²⁴

Il faudrait ajouter aussi que le lecteur construit sa propre scène et son propre espace. Nous nous intéressons plus au lecteur vu que nous travaillons sur le texte écrit des pièces. Le spectateur voit une scène et il est présent dans une salle bien déterminée par les didascalies puisque ce sont-elles qui fournissent la plupart des données permettant la construction de l'espace. « L'essentiel de la spatialité, les éléments qui permettent la construction du lieu scénique sont tirés des didascalies qui fournissent comme nous savons : des indications des lieux (...). »²⁵

Cet espace ne présente aucune difficulté de lecture. Quand Aziz Chouaki introduit l'espace des quatre panneaux, le lecteur peut facilement, mais d'une façon personnelle et subjective, créer mentalement ce lieu décrit par les didascalies. Par exemple la description du premier et du deuxième bar où se trouvent les personnages permet une composition facile de ces deux lieux malgré la différence qui existe entre eux.

Une Virée, exemple 1 :

Bar pourri d'Alger, parpaings, cageots de bière, bruit de fond. P17

²⁴UBERSFELD, Anne .Lire le théâtre, Ed, sociales, paris, 1982, p299, p175

²⁵Idem, p141

Une Virée, exemple 2 :

Ils sont devant une espèce de mur au bas duquel on voit un soupirail grillagé. C'est Tabessrassek, clando d'alcool. P27

Dans *Les Sacrifiées* cette tache devient plus orientée et fait appel aux connaissances préalables du lecteur. Laurent Gaudé prend pour arrière-plan temporel la guerre d'Algérie et l'après indépendance. Éléments qui influencent la restructuration de l'espace de la pièce.

Les Sacrifiées :

Les toits d'une caserne à Oran. Le jour de l'indépendance. Hourras. Youyous. Bruits de liesse, partout dans les rues. Charles, le lieutenant et Brissac sont montés sur les toits pour jouir de la rue. P39

Par contre Wajdi Mouawad utilise des indications temporelles superficielles dans un cadre assez connu, en l'occurrence celui de la guerre du Liban, ce qui invite le lecteur non pas à imaginer mais plutôt à revisiter l'espace déjà construit par lui-même à travers les médias par exemple, si ce n'est le fruit d'une expérience personnelle. Le lecteur dans ce cas a plus de liberté dans la création de l'espace à partir d'éléments généraux.

Incendies :

Jeanne dans la prison de Kfar Rayat. Le guide à ses côtés. Elle prend des photos. P 57

Cet exemple illustre parfaitement la liberté accordée par l'auteur au lecteur quant à la création de l'espace. Il lui appartient d'imaginer les photos prises par le personnage.

En revanche il existe dans les trois pièces d'autres références d'espace qui sont difficiles d'accès au lecteur. Le spectateur n'est pas épargné par cette inaccessibilité spatiale.

Par exemple quand Aziz Chouaki dans *Une Virée* décrit Alger comme suit :

Une Virées :

«Lakhdar.- Oui, quand je vois une orange, j'ai envie de dire : « De loin, ça fait comme un ruban blanc, cerné de bleu en bas, avec des touffes de vert en haut. C'est ça, Alger... » p49

Il est presque imperceptible pour un spectateur ou un lecteur en France (puisque la pièce n'a été jouée que dans des théâtres français) d'associer la couleur blanche à Alger la blanche, le bleu à la mer (la baie d'Alger) et le vert aux forêts qui boisent ses collines. Aziz Chouaki a utilisé ces références dans le quatrième panneau comme si les personnages disaient au revoir à leur ville. Cette allusion intervient juste avant la dispute qui aura pour suite la mort de Rachid.

Il en va de même en ce qui concerne la description de Laurent Gaudé, lorsqu'il décrit une ferme détruite dans les termes suivants :

Les Sacrifiées :

«Les abords d'une ferme dans les collines. La ferme a manifestement subi une attaque. Fumée. Objets répandus aux alentours. Un groupe de soldats approche, doucement. Ils fouillent du pied les objets, prennent possession des lieux » p 18

Il est clair que chaque lecteur a une représentation personnelle de la ferme, mais il s'agit ici d'un décor de guerre où les repères de la vie rurale s'estompent au profit de la désolation, la destruction et la mort.

Ce qui apparaît comme une stratégie adoptée par les deux précédents dramaturges, n'est pas partagée par Wajdi Mouawad. Ce dernier donne peu de détails sur l'espace qui devient presque une formalité de l'écriture dramaturgique, sans fond qui pourrait aider ou orienter le lecteur dans l'imagination de cet espace.

Incendies :

« Aube. Forêt. Rocher. Arbres blancs. Nawal (14 ans) » p 24

Ces différences dans l'introduction et la présentation de l'espace peuvent être expliquées par la volonté de chaque auteur de mettre l'accent sur un élément bien précis. Dans *Une Virée* l'auteur plonge ses personnages, et le lecteur par la même occasion, dans un combat très virulent d'identité langagière et linguistique. Ce même thème est présent dans les deux autres pièces. Il s'agit toujours d'identité dans *les sacrifiées*, l'auteur dépeint un combat d'identité générationnel où l'accent est mis sur des lieux qui font partie de la composition de l'identité de ses personnages : le village, les rues avec une particularité qui n'existe pas dans les deux autres pièces ; ces lieux suivent l'état d'esprit des personnages qui s'y trouvent :

Les Sacrifiées :

Raïssa. Seule dans les rues d'Oran. Au loin, les rumeurs de liesse. Elle n'est plus grosse. Elle a accouché. Visage joyeux et illuminé. Elle pleure et grimace parfois. P42

Raïssa est un personnage perdu et sans attaches familiales. Elle n'a pas d'appartenance, et souffre toute seule dans son coin. L'auteur la place dans un espace aussi incertain que son destin. Sa solitude s'accompagne de la vacuité des lieux qui l'entourent. La joie est ailleurs, la liesse est pour d'autres personnes qui se trouvent loin d'elle.

b-1-2- Espace construit à partir du référent :

Selon Anne Ubersfeld l'espace peut aussi être introduit par un référent : «Espace construit à partir du référent : la scène, nécessairement close sur trois côtés, est homogène (on n'y distingue pas de zones ou d'aires de jeu différentes par nature), et l'espace y reproduit un lieu référentiel (avec ses clivages éventuellement). »²⁶

Le spectateur voit et entend ces référents, tandis que le lecteur doit les chercher dans le texte et parfois les construire d'où l'importance du texte écrit pour la création de l'espace : « L'espace théâtral est d'abord un lieu scénique à construire et sans lequel le texte ne peut pas trouver sa place, son mode d'existence concret »²⁷

Une Virée ne présente pas beaucoup de référents propres à la construction de l'espace. Aziz Chouaki utilise des référents pour décrire le rapport des personnages de sa pièce avec les lieux et les espaces où ils interagissent. Un rapport toujours de reniement et de distanciation. Ils essayent de se démarquer de ces lieux qui ne leur correspondent pas.

Une Virée:

Lakhdar.- (...) nous on est l'Italie du monde arabe. (...) p22

Rachid.- C'est ça Tabessrasek, ferme jamais, alors. (...) p27

Mokhtar.- (...) allez pousse, mon frère, ils adorent ça hein, sport national? Faire la queue, pousse (...) p27

Lakhdar.- (...) Bus pâté de peuple, mosquée pâté de peuple, bar pâté de peuple. P27

La nuit, lumières de la ville, Alger- Vegas. P35

26UBERSFELD, Anne .Lire le théâtre, Ed, sociales, paris, 1982,p299, p175.

27Idem, p141.

Ces référents sont l'appréciation ou plutôt la dépréciation des lieux qui condamnent les personnages. Aziz Chouaki les met en position de fuite devant cet espace qui va de pair avec le rêve de vouloir changer de vie. Comme si la condition sine-qua-non de la réalisation du rêve était la fuite de l'espace. Assimiler les lumières d'Alger et ceux de Las Vegas, ou se voir comme les italiens de tout le monde arabe ; dévoile la nette volonté de ne plus vivre dans cet espace. Ne pas trouver une place dans le bus, ni dans la mosquée ni dans le bar recèle l'intention de l'auteur de démontrer le désarroi et l'égarement des trois amis et par conséquent de tous les algériens quelle que soit leur tendances et leurs idéologies.

L'usage de ces référents fait de l'espace dans *Une Virée* un espace codé facile à lire quand il s'agit de références connues (Vegas, bar, bus), mais assez difficile à déchiffrer quand il s'agit de référents culturels ou linguistiques propre à un pays ou à une communauté. C'est le cas de *Tabessrassek*, qui littéralement veut dire **baisser** la tête. Aziz Chouaki oblige ses personnages à baisser la tête (à s'humilier) pour acheter de l'alcool. Ils ne le font pas de leur propre gré ou par faiblesse. C'est la nécessité de boire et la non disponibilité des bars qui les contraignent à baisser leur tête.

Incendies

Jihane. Alors tu choisiras. Garde cet enfant et à l'instant, à l'instant, quitte les vêtements que tu portes et qui ne t'appartiennent pas, quitte la maison, quitte ta famille, ton village, tes montagnes, ton ciel et tes toiles et quitte-moi...

Nawal. Maman.

Jihane. Quitte-moi nue, avec ton ventre et la vie qu'il renferme. Ou bien reste et agenouille-toi, Nawal, agenouille-toi.

Cet exemple démontre le lien étroit qui relie l'espace à la culture. Nawal n'a plus le droit d'exister dans l'espace de sa famille seulement parce qu'elle est tombée enceinte et c'est sa propre mère qui lui signifie de choisir entre l'enfant qu'elle porte -synonyme d'égarement- et sa propre culture qui est son premier espace avant l'espace physique qu'elle est en droit d'occuper.

Les Sacrifiées

L'ainé de la djemaa. Le monde disparaît, mes frères, nous vieillissons dans le silence de nos collines. Plus personne ne vient nous demander notre avis. Le temps passe et

nous n'avons plus même d'avis à donner. La nuit a changé, mes frères. Nos villages se sont vidés. Nos fils ont disparu, avalé par les arjals du maquis, les français les cherchent. Jour et nuit. Ils patrouillent dans nos villages. Ils occupent les oueds. Nous sommes hors du monde (...)

C'est cette Djemâa qui a chassé Raïssa et Leïla du village ; elle se trouve maintenant contrainte à disparaître de ces lieux car elle n'a plus de rôle à jouer. Le statut de vieux dans un village algérien ne peut se définir qu'entre ces deux limites ; être le sage et le conseiller de tout le monde ou bien disparaître pour ne pas être une gêne.

b-1-3- L'espace construit à partir du comédien :

Le troisième élément introducteur de l'espace cité par Anne Ubersfeld concerne le comédien. Elle-même souligne la difficulté de cerner cet espace. « Plus difficile à déterminer, parce que d'usage relativement récent, et informel par nature, un troisième type d'espace se construirait par rapport au comédien, à l'espace qu'il tisse autour de lui (...) »²⁸

Pour cette raison nous n'allons pas nous aventurer dans l'analyse de ce type d'élément introducteur de l'espace.

c- L'espace scénique et l'espace dramatique

Faire la distinction entre les deux espaces est une tâche ardue et très complexe. Nous n'avons pas la prétention de dresser une liste exhaustive des traits distinctifs entre les deux, ni de faire une recherche sur le texte et la représentation. Même Patrice Pavis l'auteur du dictionnaire du théâtre confesse son incapacité de séparer et définir ces deux espaces. « La notion d'espace (...) du texte et de la représentation. Séparer et définir chacun de ces espaces est une entreprise aussi vaine que désespérées. »²⁹

c-1- Le lieu scénique

Dans leur ouvrage intitulé « Qu'est-ce que le théâtre » Christian Biet et Christophe Triau définissent le lieu scénique comme étant: « Le lieu physique concret dans lequel les

²⁸UBERSFELD, Anne .Lire le théâtre, Ed, sociales, paris, 1982, p299, p175,

²⁹PAVIS,Patrice. Dictionnaire du théâtre. Ed Armand colin, Paris, 2004., p118

comédiens sont « réellement » présents dans leur rapport au public qui les voit et les entend (le lieu scénique). »³⁰

En ce qui concerne *Une Virée*, elle a été créée le douze novembre 2004 au théâtre Nanterre- Amandiers. Elle y a été représentée avec la mise en scène de Jean- Louis Martinelli et les comédiens Hammou Graia dans le rôle de Lakhdar, Zachariya Gouram dans le rôle de Mokhtar et Mounir Margoum dans le rôle de Rachid*³¹

L'espace scénique a le plus souvent une valeur symbolique. Exemple : La multiplicité des décors dans *Une Virée* est révélatrice de l'inconstance des personnages. Il peut aussi être appelé l'espace intérieur. Le dictionnaire du théâtre le définit comme suit: « C'est l'espace scénique en tant que tentative de représentation d'un fantasme, d'un rêve, d'une vision du dramaturge ou d'un personnage. (...) Le fonctionnement de l'espace dans la mise en scène contemporaine est abordé dans chacun de ses six types d'espace et dans les entrées scénographie, dispositif scénique, machine théâtrale, parcours, tréteau, théâtre de rue, théâtre de masse, image. »³²

L'idée d'image utilisée comme espace de représentation est reprise par Aziz Chouaki dans *Une Virée*. Lors d'un aparté, le personnage de Rachid est appelé à commenter cinq images projetées sur scène (les didascalies le démontrent).

La première projection est celle de la Joconde. L'énigme du plus célèbre sourire du monde est résolue par Rachid. Ironiquement il explique la tristesse de la Mona Lisa par une frustration et un manque sexuel. Le personnage transfère ainsi sa propre frustration et celle de ses amis sur le fameux tableau de Leonardo De Vinci, l'image devient un lieu de représentation de la vision du personnage qui est celle de Aziz Chouaki l'auteur de la pièce.

La deuxième projection met en lumière un artichaut. Rachid s'appuie sur cette image pour ridiculiser Mokhtar et raconter les détails de son échec sentimental. L'artichaut se transforme dans l'esprit de Rachid en une grenade et lui fait rappeler l'attentat terroriste au café des Amis. L'image de l'artichaut devient un espace où Aziz Chouaki étale l'animosité entre Rachid et Mokhtar qui finira par faire surface à la fin de la pièce.

³⁰BIET,Christian, et Christophe TRIAU. *Qu'est-ce que le théâtre?* Paris, Ed, Gallimard, 2006,p1050, p 414

³¹ Chouaki, Aziz, *Une Virée*, Ed Théâtrale

³²PAVIS,Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Ed Armand colin, Paris, 2004, p121

La troisième image représente des enfants qui rient. Rachid change de ton et sombre dans ses souvenirs d'enfance. Il se rappelle ne pas connaître le même rire et dévoile le meurtre de son oncle pédophile. Là aussi l'image est utilisée comme espace pour dire le tabou et exprime le refoulé.

La quatrième image met en scène le drapeau algérien. A la façon d'un philosophe Rachid propose deux réactions. Le mépris total de l'emblème de la nation ou se draper avec pour nettoyer le pays de toute la racaille.

La dernière image projette des bédouins. Rachid s'identifié à eux parce que algériens comme lui puis se rétracte et se détache d'eux en invoquant sa supériorité lui habitant de la capitale. Cette image ouvre un espace à Aziz Chouaki pour poser la question des identités multiples en Algérie.

c-2- L'espace dramatique :

Par rapport à l'espace scénique, l'espace dramatique est fictionnel. Il est construit imaginativement par le lecteur ou le spectateur. Les deux sont souvent opposés l'un à l'autre du fait que l'espace scénique conserve la représentation et l'espace dramatique est plutôt construit à partir du texte écrit. « Espace dramatique s'oppose à espace scénique. Ce dernier est visible et se concrétise dans la mise en scène. Le premier est un espace construit par le spectateur ou le lecteur pour fixer le cadre de l'évolution de l'action et des personnages. »³³

L'espace dramatique d'*Une Virée* est d'une manière générale clos à quelques exceptions près. Les trois protagonistes changent de lieu d'un panneau à l'autre sans que la nature de l'espace soit modifiée. Du bar pourri d'Alger à la voiture en transitant par le bar (Tabessrassek) pour finir sur une plage d'Alger. Les trois premiers lieux sont physiquement clos et n'offrent pas la possibilité de se déplacer, ni de se mouvoir librement. Dans le deuxième, seul Lakhdar se baisse pour acheter l'alcool. L'espace dans le troisième panneau présente une particularité. Les trois amis sont dans une voiture qui constitue un espace clos mais en même temps mobile. La liberté de se déplacer n'est offerte qu'au véhicule. Les personnages y sont enfermés. Même la voiture a besoin de la force physique des protagonistes pour bouger parce qu'elle refuse de démarrer. Aziz Chouaki laisse ses personnages assujettis par les lieux même quand il s'agit d'une voiture qui ordinairement, offre une liberté de mouvement.

³³PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Ed Armand Colin, Paris, 2004, p447. p118

Dans le dernier panneau, les personnages arrivent enfin à échapper au joug des lieux. Ils se prêtent à l'exercice physique en simulant un match de foot avec un crane de mouton (bouzelouf) en guise de ballon. Ce qui n'était qu'un sujet de discussion et même de désaccord (le football) dans les espaces clos se transforme en jeu. Paradoxalement, l'ouverture de l'espace et la liberté de mouvement sont sanctionnées par la mort. Aziz Chouaki a placé délibérément la liberté accompagnée de la mort pour faire allusion à la situation politique et sociale de l'Algérie. Placée ainsi, la mort occupe aux cotés de la langue un espace considérable dans *Une Virée*.

Elle est liée à tous les échanges entre les personnages, elle est la conséquence de la situation de non communication développée dans ce chapitre.

L'espace dans *Incendies* est en quelque sorte le voyage de retour de l'auteur. Les personnages vont voyager du Québec vers le Liban où les attendent des drames insoupçonnés et des douleurs qui jusqu'à la mort de leur mère, leur ont été épargnées. Du bureau clos du notaire Hermile Lebel aux enveloppes fermées qu'ils doivent remettre à leur père et leur frère, en passant par la classe de cours de Jeanne l'enseignante et le ring de boxe de Simon ; l'ouverture semble improbable. Et là où ils croyaient qu'ils allaient être délivrés, l'étreinte de l'espace est telle que l'apaisement de l'âme tourmentée de leur mère ne peut être réalisé qu'après la destruction des destins des jumeaux. C'est encore une fois la mort qui donne un semblant d'ouverture dans un espace presque hermétique.

En ce qui concerne *Les Sacrifiées*, le tableau n'est pas vraiment différent, l'espace dans cette pièce est triptyque. Quoiqu'il parcoure trois générations de femmes à travers trois époques différentes de la France et de l'Algérie, il se renouvelle et se plante sans cesse de la même manière. Raïssa, Leïla et Saida sont trois femmes condamnées à vivre une malédiction qui certes est le fruit de leur histoire mais dont elles n'arrivent pas tour à tour à s'en défaire malgré le changement des époques et surtout de l'espace. La mort en couches, de la mère de Raïssa est le début de cette histoire et aussi la seule ouverture perceptible par le lecteur dans cette pièce. Ni l'indépendance de l'Algérie, ni la famille adoptive ni même le retour au village ne saurait délivrer ses femmes, qui vivent cette douleur à travers leur progéniture, de l'emprise et l'étreinte de l'espace repoussant où qu'elles puissent être. Le devoir de mémoire dans cette pièce se transforme en combat entre Raïssa et sa propre existence. C'est l'élément partagé entre les trois pièces et c'est toujours et encore la mort qui plante le décor.

Conclusion :

La mise en scène de la violence a été extrêmement prolifique dans le théâtre du XX^e siècle. Comme nous l'avons indiqué dans ce chapitre, le théâtre a montré de nombreux actes violents de formules différentes, tant dans son développement en coulisse que dans sa narration ultérieure. Les trois pièces multiplient ces formules et ces représentations. Dans les trois créations objet de notre étude, textualiser ou représenter, la violence se développe devant un public conscient d'être confronté à une fiction. Dans les exemples que nous avons cités, ni la mort de Rachid, ni celle de Raïssa ou encore la disparition de la mère des jumeaux, ne sont réels. Cependant, l'effet que cherchent les auteurs à provoquer chez le spectateur n'est pas lié à leur caractère de réalité ou de fiction, mais à la violence que génèrent tous les personnages des trois pièces, pouvant aller jusqu'à l'identification avec soi dans les traits de ces mêmes personnages. Cette identification est rendue possible grâce aux différents textes et mythes présents en filigrane dans les trois pièces et qui invitent les spectateurs au questionnement et à l'introspection. L'emploi de telles références permet au destinataire de partager un lien contextuel et référentiel avec les propositions des auteurs. Le présent chapitre plante une réflexion sur la manière dont le théâtre, en tant que fiction représentée, met en scène la violence pour en exposer un large éventail d'expériences préposées au spectateur par rapport à ses propres expériences face à cette même violence.

La violence appartient à la nature humaine, elle lui est consubstantielle. La violence est aussi fascinante que la mort ou l'amour, elle est dotée du même genre de mystère. Le théâtre et, par extension, les dramaturges contemporains l'ont toujours représentée. Les productions des trois auteurs qui composent le corpus de notre travail, sont le miroir de la société dans laquelle elles ont été créées, à savoir un espace de violence. La représentation de la violence, plus ou moins forte et réaliste dans les textes d'*Une Viréede* Aziz Chouaki, *Incendies* de Wajdi Mouawad et *Les Sacrifiées* de Laurent Gaudé, répond avant tout à la tentative de refléter les états comportementaux de la société dans laquelle évoluent aussi bien les personnages que les spectateurs. Le vingtième siècle a été le plus violent de toute l'histoire humaine. Nous avons tenté dans ce chapitre de savoir si le théâtre contemporain a reflété cette réalité comme il se doit et de démontrer l'importance de la culture de la violence dans nos vies. Le théâtre du vingtième siècle a longtemps souffert de scepticisme et de manque d'engagement social, culturel et éthique. La bienveillance théâtrale a trop longtemps duré et, sans aucun doute la mise en scène de la violence était le déclencheur de cet engagement.

Le principal problème que soulève la représentation de la violence sur scène est la capacité de l'auteur à lui donner suffisamment de réalisme pouvant mener à l'étonnement. La violence est une énergie pure et est basée sur le contre rythme, le contraste des énergies, de la dramatisation assimilée à la nécessité et à l'urgence. Contrairement aux créations classiques, le théâtre du XX siècle cherchait à mettre dans la mise en scène le plus de réalisme possible. Pour atteindre des niveaux de réalité très élevés, nous avons réussi à identifier des procédés d'écriture auxquels ont recouru les trois auteurs Aziz Chouaki, Wajdi Mouawad et Laurent Gaudé parmi lesquels le fait d'être terriblement détaillant partant du principe la violence doit être très crédible et qu'elle doit frapper le spectateur pour mieux le sensibiliser et l'interpeller.

II- Parcours des auteurs :

Nous sommes devant les créations de trois dramaturges d'expression française, quoique originaires d'environnement aussi distincts, qu'entre croisés. Il suffit de survoler la biographie de chacun d'eux pour s'en apercevoir.

En effet Aziz Chouaki fait partie de la nouvelle génération de dramaturges, il est apparu sur la scène théâtrale algérienne. Aziz Chouaki est né en 1951, universitaire, musicien, écrivain et journaliste. Il s'installe en France en 1991. Il a écrit plusieurs textes dans différents genres :

-Poésie (Argo en 1982).

-Romans (Baya en 1992, Aigle en 2000, L'étoile d'Algérie en 2002 et Arobase en 2004).

-Pièces de théâtre (Les Oranges en 1998, Boudin- Purée en 1998, Bazar en 1999, Le Père indigne en 1999, El Maestro en 2000, Le Trésor en 2000, Le Portefeuille en 2001, Avoir 20 ans à Alger en 2001,) et pour la radio, il écrit 24 nouvelles intitulées « Fruit de mer».

Wajdi a son tour est un auteur exilé, à la fois comédien, auteur et metteur en scène, Wajdi Mouawad présente de multiples facettes tout comme son parcours personnel. Libanais dans son enfance, Français dans son adolescence et Québécois dans sa maturité. Il marche ses histoires, avant de les écrire. Ainsi, quand une idée lui vient, il marche et la regarde aller. C'est quand elle le dépasse qu'il se met à écrire. C'est donc en marchant que sont nés des pièces, des textes pour la radio, des textes pour les journaux, des adaptations et des

traductions.

Né au Liban en 1968, Wajdi Mouawad doit, à l'âge de huit ans, abandonner sa terre natale pour cause de guerre civile et commencer un exil qui le conduit en France. Il doit cependant quitter la France en 1983, car l'État lui refuse les papiers nécessaires à son maintien sur le territoire et il rejoint le Québec. C'est là qu'il fait ses études et obtient en 1991 son diplôme de l'école nationale de Théâtre de Montréal.

Écrivain et metteur en scène il crée une première compagnie Théâtre Ô Parleur puis, en 2000, il assure la direction artistique du Théâtre de Quat'sous avant de mettre sur pied la première compagnie québéco-française Abé carré cé carré / au carré de l'hypoténuse. Mettant en scène ses propres textes Littoral, Willy Protogoras enfermé dans les toilettes, Rêves, *Incendies* et en 2006 Forêts, il s'intéresse aussi à Shakespeare (Macbeth), Cervantès (Don Quichotte), Irvine Welsh (Trainspotting), Sophocle (Les Troyennes), Frank Wedekind (Lulu le chant souterrain), Pirandello (Six personnages en quête d'auteur), Tchekhov (Les trois sœurs), Louise Bombardier (Ma mère chien).

Depuis 2007, il est directeur artistique du Théâtre français du Centre national des Arts d'Ottawa. Travaillant des deux côtés de l'Atlantique, il réunit autour de ses projets de très nombreux producteurs en France et au Canada, mobilisant acteurs français et canadiens. Il réalise un travail unique dont il dit qu'il ne consiste pas "à mettre en scène mais à mettre en esprit", dirigeant "les acteurs pour les amener à trouver un état d'esprit qui leur soit propre, et propre aussi au spectacle dans lequel ils jouent, pour contaminer les spectateurs". Au Festival d'Avignon, Wajdi Mouawad a déjà présenté Littoral en 1999.

En 2009, il est l'artiste associé du festival In d'Avignon. Il présente l'intégrale de sa trilogie : Littoral, *Incendies* et Forêts dans la cours d'honneur du Palais des Papes et une nouvelle création intitulée Ciels. »

Laurent Gaudé est né en 1972. Il vit à Paris. Après le baccalauréat, il fait des études de lettres modernes, jusqu'à la préparation d'une thèse en études théâtrales. Passionné de théâtre, il décide de se consacrer à l'écriture. En 1997, sa pièce Onyos le furieux est publiée par Théâtre Ouvert. Elle est mise en voix par Hubert Gignoux à Théâtre Ouvert, puis mise en scène au Théâtre National de Strasbourg par Yannis Kokkos en 2000. En 1999 il publie Combats de possédés ; traduite en allemand, la pièce est jouée à Essen dans une mise en scène de Jürgen Bosse, puis elle est montée en français par Patrick Sueur à Château-Gontier. En 2001, Michel Favory met en scène Pluie de cendres (publiée aux Editions Théâtre Ouvert) au

Studio de la Comédie Française, puis *Cendres sur les mains* est créée par Jean-Marc Bourg à la Chartreuse de Villeneuve-Lès-Avignon durant le Festival 2001 (spectacle est repris en 2002 à Théâtre Ouvert et au Théâtre des Treize Vents à Montpellier). Au théâtre du Rond-Point, Philippe Calvario met en scène *Médée-Kali* à l'automne 2003, et Jean-Louis Martinelli présente *Les Sacrifiées* au Théâtre Nanterre- Amandiers en 2004. Pour le théâtre, il a également écrit : *Le tigre bleu de l'Euphrate* et *Salina*. Parallèlement, il a publié plusieurs romans : *Cris* (2001), *La Mort du roi Tsongor* (Prix Goncourt des lycéens 2002), (prix des libraires 2003), *Le Soleil des Scrota* (prix Goncourt 2004).

Ces itinéraires qui paraissent tellement différents cachent un destin entremêlé et des similitudes qui apparaissent dans l'écriture des trois pièces en l'occurrence *Une Virée*, *Incendies*, *Les Sacrifiées*

Ces trois auteurs qu'apparemment rien ne semble les réunir ; ont choisi des personnages dépourvus d'identité. Les personnages présentés sans identité ne sont pas seulement les fantasmes ou le désir d'un auteur de rendre compliqué le repérage et le suivi des parcours des protagonistes qui peut s'avérer utile dans la lecture d'une création littéraire, il n'en n'est pas moins pour la pièce théâtrale : « Les personnages portent habituellement un nom ; dans le théâtre réaliste ils ont une identité complète. Leur nom permet de les identifier, il indique leur appartenance à une ligné »³⁴

Dans *Une Virée* les personnages choisis par l'auteur n'ont presque pas de références historiques ni d'ancrages référentiels, ils sont tout simplement des noms qui ne prennent sens qu'après une étude onomastique et dans l'environnement choisi par l'auteur. Pour Wajdi Mouawad le choix emprunte la même trajectoire et se croise avec celle des personnages d'une virée. Avec une petite différence en ce qui concerne les jumeaux dans *Incendies*. Ils connaissent leur appartenance ils ont une mère mais les choses se corsent quand cette mère leur demande de remonter leur lignée qui s'avère par la suite un chemin d'égarement et d'errance plutôt que celui de la découverte et de la rencontre.

C'est dans la même perspective que Laurent Gaudé trace le parcours de ses personnages. Trois femmes maudites qui cherchent de mère en fille à réhabiliter leur nom et leur descendance.

Il devient clair que le parcours des auteurs se ressent de manière très vive dans la mise en crise du destin de leurs personnages.

³⁴Pruner, Michel, *les théâtres de l'absurde*, Ed Arman Colin, coll lettre sup, 2005, P 112

En sus de ses points communs, l'élément d'écriture qui semble partagé par les trois dramaturges est la nature des dialogues.

II-1- Dialogue

Le dialogue en général est défini comme étant un échange de paroles, un entretien entre deux ou plusieurs personnes appelées interlocuteurs. « En grec, dia et logos signifient respectivement « entre » et « parole » »³⁵

Le dialogue dans une pièce de théâtre constitue l'essentiel du texte. Par contre un texte narratif (conte et roman) alterne avec des passages de récit. C'est l'importance du dialogue dans le théâtre qui nous impose de le traiter d'une manière plus ample.

Le dialogue dans le théâtre est une : « Conversation entre deux ou plusieurs personnages. Le dialogue dramatique est généralement un échange verbal entre des personnages. (...) Le critère essentiel du dialogue est celui de l'échange et de la réversibilité de la communication. »³⁶

Le dialogue dans le théâtre est aussi un échange de la parole mais qui a des caractéristiques propres qui le distinguent des autres modes et formes d'échanges interpersonnels.

Sur le plan de la forme, cet échange théâtral, à contrario du dialogue dans le récit, ne comporte pas de verbes introducteur, ni de guillemets. Le style du dialogue théâtral est familier, alors que celui du récit est plus soutenu. Il s'approche donc plus de la réalité et du vécu. Le dialogue théâtral puise dans la réalité des éléments que les hommes utilisent dans la communication. « Le dialogue théâtral reproduit des éléments à la réalité des paroles humaines ; il est fait de discours vraisemblable reprenant (avec des écarts) des rapports de communication « réels » »³⁷

Cet emprunt à la réalité n'empêche pas le dialogue théâtral d'être lu et perçu comme un élément esthétique dans la création d'une œuvre. Cet échange est à la fois vrai et esthétique. « De là vient peut-être la fascination du théâtre ; à la fois réel et esthétique,

³⁵www.ditl.info, 26/03/2011

³⁶Patrice, Pavis. *Dictionnaire du théâtre*. Ed Armand Colin, Paris, 2004, p447. p 88

³⁷UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre III le dialogue de théâtre*, Ed, belin, Paris, 1996. p 8

apparemment plus « objectif », paradoxalement plus proche du « réel » qu'une peinture ou un roman dont le caractère d'artefact est immédiatement perçu »³⁸

C'est-à-dire le côté artificiel du théâtre, le fait d'être un phénomène provoqué par l'homme n'est pas tout à fait visible et palpable comme dans une autre œuvre d'art ou littéraire qui est aussi la production de l'homme. De là le théâtre par son dialogue se rapproche plus de la réalité.

Mais cette réalité ne l'empêche pas d'enfreindre les lois de l'échange conversationnel commun. Il existe une différence entre le dialogue de théâtre et l'échange de propos dans la vie réelle.

La parole dans le théâtre a une force et une capacité transformatrice, c'est-à-dire toute réplique altère l'univers du théâtre. « (...) toute énoncé théâtral n'a pas seulement un sens, mais un effet ou, pour mieux dire, une action. Toute réplique agit, aucune n'est sans modifier quelque chose dans l'univers théâtral (...) »³⁹

Le dialogue dans le théâtre dépasse la notion que nous avons sur l'échange conversationnel habituel entre des personnes. Si ce dernier implique un échange entre deux locuteurs qui s'échangent le rôle de l'émetteur et de récepteur dans la communication qui les unie, le dialogue de théâtre ne comprend pas seulement cet échange double, mais ajoute à cette configuration un troisième élément : le spectateur qui devient un récepteur et un destinataire de l'échange entre les personnages d'une pièce de théâtre. « Le dialogue de théâtre ne peut pas être compris comme l'échange conversationnel de deux personnes ou d'avantage, mais comme un échange double, d'un locuteur 1 avec un locuteur 2, et en même temps de l'un et l'autre à la fois à l'intention d'un récepteur-spectateur ; les lois de l'échange conversationnel sont modifiées du fait que le locuteur 1 ne s'adresse pas seulement à son allocataire direct, mais qu'il lui faut tenir compte d'un destinataire « caché », le spectateur. »⁴⁰

Parmi les autres caractéristiques du dialogue de théâtre, les modes d'échange et les enchaînements des répliques.

³⁸UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre III le dialogue de théâtre*, Ed, belin, Paris, 1996. p 8

³⁹Ibid.

⁴⁰Idem.p09

II-1-1- Les formes de l'échange :

Il existe plusieurs modes d'échange dans les dialogues du théâtre sur lesquels les dramaturges s'appuient pour varier les codes de la conversation. L'échange dialogué entre les personnages requiert que l'énoncé de l'un soit terminé pour que l'autre commence le sien. Cet échange est conçu à l'aide de plusieurs formes.

a- Les tirades :

Cette forme d'échange est beaucoup utilisée par les trois dramaturges. Les tirades en générale ont une valeur informative, comprennent un récit ou permettent aux personnages de développer une idée. La longueur des tirades interpelle le lecteur et le spectateur à porter une réflexion sur le sens qu'ils peuvent produire et sur la manière dont elles sont construites. La tirade est un espace de liberté pour le jeu du comédien. « (...) leur « écriture » est tout autre : elles ont toujours une valeur informative, elles contiennent un récit, ou elles développent une thèse. Le spectateur entend non pas seulement l'effet des énoncés, mais leur sens. (...) La grande tirade, le « tunnel », est lieu de travail du comédien pour l'articulation, et pour le mélange des tons. »⁴¹

Une Virée

Rachid.- Bon, paix sur le prophète, tous. Je déteste la violence. On se calme propre, on respire profond, c'est bon ? D'abord, c'est qui a un problème ici, toi ? **(il fusille l'espace en crachant sa lame gilette)** Ouais, c'est du sang, pédé, bougez pas, vous autres. (il sort son **rapidement Beretta et les met en joue**) Allez, c'est qui aime pas sa mère ? Regardez- les, mains regardez-les, toc toc toc : plus personne, enculés, va. Hop, personne ne bouge, tu branles quoi dans la vie, toi ? Taxieur ? **(il lui donne un coup de crosse)** J'aime pas les taxieurs. Et toi ? Fleuriste ? Tu peux m'expliquer pourquoi il est fané le jasmin, hein, pourquoi ? **(coup de crosse)** Il est pas fané ? **(coup de crosse)** Regardez bien, ah tu vois, il est fané. Et toi, Kojak, qui c'est qui chante « et j'entends siffler le train, et j'entends... », hein, qui ? Hervé Vilard ? **(coup de crosse)** Eddy Michell ? **(re-crosse)** encore une chance, comment, qui ? Frank Alamo, ah bravo, on peut faire, maintenant, gentlemen. Au suivant, toi le nabot, il a dit quoi de Gaulle ? « Je vous ai compris ? » **(coup de crosse)** Il a dit quoi je te dis ? De Gaulle il a dit : « Qui » **(coup de crosse)** répète, voilà, « vivra » **(coup de crosse)** « verra », **(coup de**

⁴¹UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre III le dialogue de théâtre*, Ed, belin, Paris, 1996.

crosse) répète toute la phrase : « Qui vivra verra », voilà. Bon, à toi là, le Mamadou-Banania, qu'est-ce tu fous ? Cartographe ? **(coupde crosse)** Tu te fous de ma gueule, c'est quoi cartographe ? Des cartes ? Pour jouer, belote, poker ? Ah des cartes routières, des cartes du pays ?! C'est un pays, l'Algérie, réponds-moi, **(il lecogne)** c'est un pays ? Ah, j'aime mieux ça. Bon, écoutez-moi tous, je compte jusqu'à... un, et celui qui est encore là eh ben...il sera plus là, bono ? Attention, un... pan. **(écroulé de rire)** des lièvres, des gonzesses de lièvres...p.

A l'image de toutes les tirades de Rachid dans la pièce, celle-ci est très longue. Aziz Chouaki le place ainsi comme un personnage autoritaire qui prend la parole plus que les autres. La violence de Rachid est l'information donnée dans cette tirade. Cette violence se mue en puissance quand il exhibe ses armes (la lame gilette et le pistolet Beretta). Il rejoint Lakhdar quand il expose son idée sur l'Algérie. Il ne la considère pas du tout comme un pays. Un élément très important aussi, c'est la reprise des sujets qui ont causé des altercations entre les trois protagonistes. Rachid exploite l'espace de la tirade pour imposer à force de coups de cross ses propres idées sur ces mêmes sujets.

Incendies

Sawda : mes parents ne me disent rien. Ils ne me racontent rien. Je leur demande : « pourquoi a-t-on quitté le Sud ? » ils me disent : « Oublie. À quoi bon. N'y pense plus. Il n'y a pas de Sud. Pas d'importance. On est en vie et on mange chaque jour. Voilà ce qui compte. » Ils disent : « ici, la guerre ne nous rattrapera pas. » Je réponds : « elle me rattrapera. La terre est blessée par un loup rouge qui la dévore. » Mes parents ne racontent rien. Je leur dis : « je me souviens, on a fui au milieu de la nuit, des hommes nous ont chassé de notre maison. Ils l'ont détruite. » Ils me disent : « oublie. » Je dis : « pourquoi mon père était à je nous à pleurer devant la maison brûlée ? Qui l'a brûlé ? » On me répond : « tous cela n'est pas vrai. Tu as rêvé, Sawda, tu as rêvé. » Alors je ne veux plus rester ici (...) p 37

Comme le personnage de Rachid, Sawda et Nawal monopolisent elles aussi la parole. Le personnage de Sawda est choisi par Wajdi Mouawad pour les longues tirades. Ce qui est intéressant dans cet exemple, c'est le dialogue rapporté à l'intérieur de cette tirade entre Sawda et ses parents. Les questions gênantes de la fille poussent les parents à fuir la réponse. Un élément supplémentaire est apporté par l'auteur concernant la conjoncture de l'époque ou

Nawal s'est trouvée engagée dans un combat d'où elle ressortira enceinte des jumeaux dont le père n'est autre que leur propre frère.

Les Sacrifiées

Raïssa. Je suis Raïssa. Je marchais de colline en colline. Vous vous souvenez de moi ? J'ai aidé à la victoire. J'ai aidé. Je veux danser avec vous toute la nuit. Le vieux monde est sous nos pieds. La djemaa. Ma mère. Je ne cherche plus je suis Raïssa. Regardez-moi danser. Je suis belle. Je suis redevenu comme avant. Regardez-moi. Je pleure. Je ne sais pas pourquoi. Je n'ai pas d'enfants. J'ai mal encore, parfois je ne sais pas où. J'ai mal. Je n'ai pas d'enfant. Regardez-moi danser. Je suis Raïssa la mendicante des collines. Nous avons gagné. Je danse. La vie nouvelle recommencée. J'aurais un mari. Tout va commencer. Chaque jour, maintenant, je danserai de joie. P 42

Cette tirade est aussi informative mais à la différence des autres exemples, elle se caractérise par des phrases courtes et la vélocité de l'enchaînement qui perd la connections logique entre ses éléments. Raïssa n'arrive pas à expliquer les larmes, la douleur et renie son enfant. Elle aspire à travers l'oubli à une vie nouvelle. Elle associe l'indépendance de l'Algérie à sa délivrance personnelle.

b- L'énoncé alterné :

Si les tirades concernent une partie de l'espace du discours dialogué de chaque personnage, les énoncés alternés ont un rapport avec la manière dont ces échanges fonctionnent. «L'alternance régulière des énoncé est le fonctionnement de base de dialogue théâtral. Celui-ci suppose un tour de parole relativement égalitaire, chacun disant ce qu'il a à dire en masses ordonnée de quelques phrase ; les locuteurs exposent tour à tour idée et sentiments»⁴²

L'alternance des répliques dans le théâtre est assurée par des procédés permettant de définir la façon choisie par l'auteur dans l'enchaînement des répliques.

Nous nous intéressons à ce point pour démontrer à travers cet aspect de l'écriture théâtrale d'Aziz Chouaki, Wajdi Mouawad et Laurent Gaudé la situation de non communication qui règne sur les échanges entre les personnages de sa pièce. Le passage d'une réplique à une autre, peut se faire de différentes manières. *

⁴²UBERSFELD, Anne. Lire le théâtre III le dialogue de théâtre, Ed, belin, Paris, 1996.p50

c- L'interruption :

Une personne coupe la parole à une autre. On note ceci par les trois points(...).

L'interruption garantit un minimum de communication. Le fait de couper la parole à un autre n'implique pas forcément une rupture du processus de communication même si celui-ci est très rarement mis en valeur dans cette pièce. «Le dialogue signifie autant par les silences et les non-dits, par les interruptions des répliques que par le contenu des paroles. »⁴³

Une Virée :

Mokhtar.- Ah, putain, les gars, vous auriez vu sa tronche...p17

Lakhdar.- C'était où, ton affaire, en ville ?p17

Rachid.- (...) Non, les gars, ça c'est ma sucette à moi. Pour les enculés...p18

Lakhdar.- ... qui nous enculent (...) p19

Lakhdar.- Eh? Je suis pas ton larbin. Va te faire enculer, tu me fais pas peur avec ta...sucette...p21

Mokhtar.- Eh,ho, ça va, qu'est-ce qui se passe? Calmos là-dedans, on est là pour la fête, allez.p21

Mokhtar.- Ouais, j'ai vu, genre le mec il prend sa douche, plein d'eau, ils ont de l'eau là-bas, eh, schhhh. Oui, après le mec il se met en peignoir...p36

Rachid.- De satin. p36

Lakhdar.- Oui, quand je vois une orange, j'ai envie de dire :« De loin, ça fait comme un ruban blanc, cerné de bleu en bas, avec des touffes de vert en haut. C'est ça, Alger... »p49

Mokhtar.- Joli, c'est qui qui a dit ça ?p49

Cette forme d'échange n'est pas privilégiée par les deux autres auteurs. Les rares fois où l'interruption est employée par Wajdi Mouawad et Laurent Gaudé ne démontre pas une absence de communication ou le refus de l'échange. Ces deux aspects sont présents sous d'autres formes que nous verrons plus loin.

⁴³UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtreIII le dialogue de théâtre*, Ed, belin, Paris, 1996.

Incendies

Jeanne. Il existe donc trois paramètres avec lesquels nous jonglerons au cours des trois prochaines années : les applications théoriques des polygones...

Ralph. C'est toi le plus fort !

Jeanne. Les graphes de visibilité des polygones...

Ralph. Aucune pitié pour le type en face de toi !p 21

Les Sacrifiées

Leila. Mère...

Raïssa. Ecoute, Leila. Ne crois pas que j'abdique. C'est simplement ce que je veux.

Oui. Je veux. Je choisis le lieu et l'instant. Je les attends. P. 108

d-L'enchaînement par les mots :

Le second personnage reprend des mots ou des expressions employées par le premier.

Une Virée

Lakhdar.- T'inquiète, livraison tonton Bouzid, la main verte. Je l'ai coincé ce matin, sortait de la mosquée, (il se lève) trois cents balles, comme prévu. Bises sur son front, c'est le jasmin qu'elle sent, sa barbe, hein les gars. P18

Rachid.- Le jasmin... grand clair. P18

Mokhtar.- (...) Vive cette enclée de putain d'Algérie ! p19

Rachid.- ...de putain d'Algérie. P19

Incendies

Jeanne. Cet enfant ne te regarde pas, Nawal

Nawal. Il est dans mon ventre.

Jeanne. Oubli ton ventre ! Cet enfant ne te regarde pas...ta vie p26

En ce qui concerne Laurent Gaudé, on trouve l'enchaînement par les mots dans les chœurs et presque pas du tout entre les personnages.

e- L'enchaînement par les idées :

Le personnage reprend le thème abordé par le premier et le développe.

Une Virée

Rachid.- C'est quoi le mouvement ? p48

Mokhtar.- Quoi, c'est quoi le mouvement ? Le mouvement eh ben... c'est quand tu bouges, quoi, l'espace, c'est ça le mouvement. P48

Incendies

Wahab. Je t'ai apporté un cadeau, Nawal.

Nawal. Un nez de clown !!

Wahab. Le même qu'on a vu lorsque le théâtre ambulant est passé. Tu riais tellement ! Tu me disais : «son nez ! Son nez ! Regarde son nez !» Et j'aimais tellement t'entendre rire. Je suis parti jusqu'à leur campement, j'ai failli me faire dévorer par le lion, piétiner par l'éléphant, il a fallu parlementer avec les tigres, j'ai dévoré trois serpents et je suis rentré dans la tente du clown, le clown dormait, le nez était sur cette table, je l'ai pris et je me suis enfui !p 55

Dans *Les Sacrifiées* de Laurent Gaudé, La quête de l'identité des trois femmes d'une génération à une autre pousse les personnages à développer leurs idées eux mêmes, à répondre aux interrogations des autres personnages et à poser des questions qui demeurent sans réponse.

Les Sacrifiées :

Raïssa. Je voudrais savoir où est enterrée ma mère

Homme1. Elle ne veut pas, elle. Nous te l'avons déjà dit. Nous te le répéterons chaque fois.

Homme2. Elle ne veut pas.

Homme3. Elle nous a fait jurer. Son visage était épuisé par l'effort, la mort s'emparait déjà d'elle. p 12

f- Le refus de répondre :

Le personnage change le thème de la conversation.

Une Virée

Lakhdar.- Moi, je vais me la truffier poivre, Lynda, fourrée aux olives, les gars. (...)
p19

Mokhtar.- Et Djaffar Clinton, toujours avec vous ? p19

Lakhdar.- Quoi, Fox, c'est le nom de la pièce ? p35

Rachid.- Oui : Fox, le mec qui deal son âme au diable, truc comme ça. p35

Mokhtar.- Putain, vous avez vu ces lumières, ce que ça doit bien se baiser, là-dedans, mmmh. P36

Mokhtar.- ça y est tu joues le rock and roll, tu joues le dictionnaire, toi, Beethoven de Victor Hugo ou quoi ? Passe le joint va, rends-toi utile, fume pas en feuj. P39

(...)

Lakhdar.- La vache, qu'est- ce qu'il déchire... ! p39

Lakhdar.- Tu peux en tirer quinze patates. P41

Mokhtar.- Mais j'ai pas les fâfs. P41

Rachid.- Sans fâfs, tu peux aller à huit ou dix. P41

Mokhtar.- A voir, pas au programme, trop de souvenirs... p41

Cette technique dans l'enchaînement des répliques est très utilisée par Aziz Chouaki dans sa pièce. Il dessine à travers cette écriture un cadre de non- communication où les personnages donnent l'impression de produire des énoncés sans destinataire. Anne Ubersfeld présente ce dialogue comme un aspect de l'écriture théâtrale contemporaine : «Le dialogue contemporain n'hésite pas à violer les lois coutumières de la communication et à juxtaposer des énoncés qui ne se répondent pas (...) sans destinataire où dont le destinataire n'est pas physiquement présent »⁴⁴

Wajdi Mouawad et Laurent Gaudé ne recourent pas à cette technique pour la simple raison que leurs personnages trouvent un interlocuteur, à qui s'adresser pour demander cette information si précieuse concernant leur identité ; en effet les deux jumeaux dans *Incendies* trouvent ces orientations chez le notaire, le concierge et d'autres personnages bien sûr au Liban. Il est de même pour Lila dans *Les Sacrifiées* qui peut compter sur ses parent adoptifs Meriem et Messaoud, ainsi les gens du village pour retrouver sa mère Raïssa qui à son tour cherchait la tombe de sa mère vainement.

Il existe d'autres formes d'écriture du dialogue de théâtre qui renforce l'idée de l'absence d'un échange dialogué entre les personnages, nous pouvons en citer :

⁴⁴UBERSFELD, Anne. Lire le théâtre III le dialogue de théâtre, Ed, belin, Paris, 1996.

II-1-2- Les apartés :

Cette forme de dialogue qualifiée de marginale par Anne Ubersfeld est appelée aussi « le contre point ». L'aparté comme l'indique son nom est une façon de s'isoler pour dire ce qu'on ne veut pas partager avec les autres. Il a pour fonction l'accompagnement et la ponctuation du discours. Il effectue aussi une rupture de la communication interne, entre locuteurs, engagée par le dialogue. « Une forme paradoxale (...) contrepoint, déjà, le fait de l'aparté, c'est-à-dire une parole marginale par rapport aux échanges scéniques du contrepoint est que, comme dans le monologue, la communication interne entre locuteurs est annulée(...) »⁴⁵

On peut dire que l'aparté est une réponse ou plutôt une réaction à l'exclusion, c'est pour cette raison qu'on trouve ce procédé souvent employé par Aziz Chouaki dans sa forme technique, c'est à dire que l'auteur prépare le lecteur à cet aparté en l'introduisant par l'intermédiaire d'une didascalie

Ainsi Aziz Chouaki continue à insérer ses personnages dans une logique de non-communication. En plus du fait que l'aparté rompt et annule l'échange, l'auteur l'utilise subtilement pour casser toutes tentatives de l'un de ses personnages pour établir une véritable discussion avec les autres. Par exemple à chaque fois qu'un personnage attire l'attention des autres sur un sujet ou un élément par l'intermédiaire d'une question, l'autre fuit la réponse et s'enferme dans un aparté.

Une Virée :

Mokhtar.-Vous avez vu ces étoiles ? On dirait des dollars, hein, Las Vegas, des milliards de milliards de milliards de milliards...p 35

Lakhdar.- (**aparté**) Ouais, mais il en manque une. Celle qu'il a perdue, Mokhtar. (**il entonne Wandering Star**) Il a perdu l'étoile, la verte, Nedjma-au-couteau(...). P35

Lakhdar donne l'impression de répondre à Mokhtar d'où la présence du «ouais », mais en réalité l'auteur préfère l'isoler au lieu de permettre à un échange d'avoir lieu entre les deux.

⁴⁵UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre III le dialogue de théâtre*, Ed, belin, Paris, 1996.p51

Un exemple encore plus frappant, c'est quand un personnage interpelle directement un second, mais ce dernier répond à cette invitation d'échange par une dérobade accentuée par l'aparté.

Une Virée :

Mokhtar.- Ah regardez la baie d'Alger, la troisième du monde après Rio et je sais plus quoi, Genève. Hein, Rachid ?

Rachid.- (**aparté**) Tout de suite, là, hors-bord tranquille. Devant, bleue et large, la mer. (...)
p p36-37-38

Le fait que l'aparté soit qualifié de texte marginal par rapport aux autres formes de dialogue, peut expliquer le choix de Aziz Chouaki d'attribuer à Rachid, le personnage le plus marginal, un espace considérable pour ses apartés. Comme celui qui se prolonge de la page trente-six jusqu'au milieu de la page trente-huit de la pièce citée ci-dessus.

Cette situation de non-communication résulte d'un conflit permanent entre les protagonistes.

En revanche Laurent Gaudé utilise l'aparté à l'intérieur même de la réplique sans qu'il y ait de véritables frontières entre le dialogue et l'aparté. Comme si l'auteur exploitait la signification de l'aparté et l'injecte directement dans la réplique dialoguée.

Les Sacrifiées :

Leila. Je m'appelle Leila. Qui m'a donné ce nom ? La nuit est vaste. Je suis chez moi. Le trottoir est à moi. Les pavés. Les réverbères. Je ne rencontre personne. J'aime les ombres. Autour de moi. La nuit. Ce que les gens abandonnent. Leur parfum. Je me sens bien. Là. Ils dorment. Et la nuit reste seule. (...)

Ce qui motive le choix de l'un et de l'autre quant à la forme de l'aparté choisi peut être motivé par le statut que réservent les deux auteurs à leurs personnages. C'est-à-dire que la forme de l'aparté classique adoptée par Aziz Chouaki correspond non pas à la solitude de ce personnage mais plutôt à la volonté de s'écarter de ses deux acolytes qui sont en quelque sorte sa famille et son refuge. En ce qui concerne le personnage de Laurent Gaudé c'est la malédiction générationnelle et le rejet du village, de la société, du pays et de la famille qui

condamne les trois femmes à être isolées et indésirables. Il n'y a donc nul besoin de leur créer des apartés puisqu'elles y vivent déjà. Pour ce qui est des personnages de Wajdi Mouawad l'aparté n'existe presque pas. Cela est en partie dû à la situation dans laquelle évoluent ces mêmes personnages. À la différence des personnages des deux autres pièces, les jumeaux sont d'emblés invités à découvrir leurs origines, ils ont, entre les mains, les pièces du puzzle identitaire et il ne leur reste qu'à trouver la bonne combinaison pour donner forme à cette quête.

Les pièces d'*Une Viréede* Aziz Chouaki, *Incendies* de Wajdi Mouawad et *Les Sacrifiées* de Laurent Gaudé sont un espace de résistance, leurs auteurs ont voulu construire un espace à partir de plusieurs éléments : du spectateur, du référent et du comédien ; un espace indispensable pour l'ancrage escompté de la violence. Cette démarche n'est pas propre aux trois dramaturges ; elle s'inscrit plutôt dans une création qui revendique une poétique et un regard diversifié qui contribue au développement de la création scénique. Et surtout à la théorie qui émerge de la confrontation avec le format théâtral appelée la dramaturgie spatiale.

La nature littéraire et poétique de l'espace dramatique le distingue nettement de la notion matérielle de la scène où, cependant, il est censé être déployé concrètement sous les yeux des spectateurs. Par une sorte de contrat, les pièces d'*Une Viréede* Aziz Chouaki, *Incendies* de Wajdi Mouawad et *Les Sacrifiées* de Laurent Gaudé invitent le spectateur à imaginer un autre endroit que celui qui est devant lui. Même si le lieu annoncé dans les didascalies initiales comprend un référent qui existe en fait, Alger pour *Une virée*, ou le village pour *les Sacrifiés*, ou le Canada pour *Incendies*, ces référents dépendent de l'idée que le lecteur /spectateur développe. L'image que l'on peut faire de ces lieux varie également selon les époques et les individus.

Cette partie a porté sur l'emploi de l'espace scénique et dramatique dans les pièces de objet de notre analyse. Cette place étant l'unité de base de l'œuvre littéraire - le texte théâtral - qui exprime le point de vue intellectuel et esthétique ainsi que la connaissance de l'auteur a fait l'objet de controverses. Lors de la réalisation d'œuvres littéraires au niveau de l'écriture et au niveau de la représentation théâtrale, chaque production montre ses propres limites.

La forme de l'écriture théâtrale contemporaine adoptée par les trois dramaturges joue un rôle important dans les orientations et les indications offertes par ces derniers dans la perspective de baliser la réception de leurs textes. Nous avons traité l'histoire et l'évolution de

l'architecture de l'espace théâtral à travers différentes périodes historiques, en faisant le lien avec le développement humain des sociétés et leur relation avec la représentation préposée dans ces textes.

La méthode de construction de langages scéniques à la fois par la poétique du texte (écriture) et par la construction de la poétique de l'espace, permet la création d'un espace double. Nous avons discuté les codes de la théâtralité du point de vue de la création du lieu réel et celui représenté. Aborder l'approche qui permet la lecture des trois pièces pour comprendre comment leurs espaces sont construits et définis et leur relation avec le format scénique, n'implique pas à l'avance des vérités scéniques, des modèles ou des kits de représentation prédéterminés ou programmés par les auteurs des trois pièces.

Pour une meilleure perception de la stratégie d'écriture voulue par les auteures des trois pièces nous avons tenté dans cette partie de définir les courants théâtraux et les topologies d'action dans la création de l'espace où ils sont insérés avec la poétique de leurs textes. Cela conduit à la vision unidimensionnelle de la théâtralité à partir de l'assimilation d'un modèle précédent, ou d'une nomenclature contenant les modes de la création contemporain (décontextualisations , installation au stade de l'écriture, etc.) Nous avons mis l'accent sur la narration spatiale dans l'évolution de la perception et de la lecture de l'espace dans la scène, qui est elle-même un cadre de tous les langages narratifs spatiaux, y compris les insertions personnelles des auteurs *d'Une Virée, Incendies et Les Sacrifiées*.

II-1-3- les fonctions du dialogue théâtral :

Parler des fonctions du dialogue de théâtral nous amène à citer la fonction primaire et primordiale du texte de théâtre, qui est celle de la communication. Les recherches sur le théâtre soulignent toujours l'importance de cette fonction et son impact sur le texte et la représentation. De nombreux théoriciens en font même l'objet et la particularité du théâtre. « Pour certains chercheurs, le théâtre constitue même l'art et le prototype de la communication humaine : “ ce qui est exclusivement spécifique du théâtre, c'est qu'il représente son objet, la communication humaine, *par la communication humaine* “ (...) »⁴⁶

En ayant pour objet la communication, le texte de théâtral remplit toutes les fonctions de communication citées par Jakobson : « Si l'on admet l'hypothèse que l'activité théâtrale

⁴⁶PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Ed Armand Colin, Paris, 2004, p447.

est un procès de communication (...) on en déduit que les six fonctions distinguées par Jakobson sont pertinentes non seulement pour les signes du texte, mais pour ceux de la représentation. »⁴⁷

La fonction prédominante dans *Une Virée*, est la fonction phatique. Sa forme orale la lui attribue vu les marques formelles de cette fonction abondamment présentes dans la pièce.

Cette fonction présente une caractéristique spécifique en comparaison avec les autres fonctions. Elle est assurée à la fois par le texte et la représentation alors que les autres ne se manifestent que dans la représentation. « La fonction *phatique* rappelle à chaque instant au spectateur les conditions de la communication et sa présence de spectateur au théâtre : elle interrompt ou renoue le contact entre l'émetteur et le récepteur (tandis qu'à l'intérieur du dialogue elle assure le contact entre les personnages). Texte et représentation peuvent l'un et l'autre assurer concurremment cette fonction »⁴⁸

Dans *Une Virée* le contact entre les personnages est assuré par différentes marques propres à la fonction phatique dite de contact ; cela est dû au langage utilisé par Aziz Chouaki qui met l'accent sur l'aspect oral de la langue au détriment des normes et des règles de l'écriture. C'est pour cela qu'on trouve le texte d'*Une Virée* parsemé d'interjections et de phrases inachevées.

a- Les interjections :

Lakhdar.- Eh, vous savez où il planque, le stuff? Dans le coran, le vieux tonton, dans le coran ! p 18.

Mokhtar.- Ah ouais, fais voir. Ouh là, Artane, Valium, 6-15...D'où t'as tombé ça ?p18.

Rachid.- Ah oui, gentleman p 46.

b- Phrases inachevées :

Lakhdar.- C'est lui qui... p 21

Mokhtar.- Arrête, l'autre, eh... p 23

Rachid.- Gentleman, Frank Alamo : « et j'entends siffler le train, et j'entends... ». p 32

⁴⁷UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre*, Ed, sociales, paris, 1982, p299

⁴⁸Idem

Ses interjections et phrases inachevées sont dans la continuité des interruptions et des ruptures dans les échanges entre les personnages. Paradoxalement, la fonction phatique dans *Une Virée* ne sert de contact que de façon formelle. Les trois amis continuent à être dans la même configuration de non communication déjà mentionnée.

Hormis la fonction de communication, le dialogue de théâtre remplit des fonctions relatives à l'action et aux personnages. Il informe sur la situation, le lieu et le moment de l'action. Dans le texte de Aziz Chouaki, le dialogue renseigne peu sur les actions des personnages pour cause de manque d'échange d'information entre eux. L'auteur s'appuie plus sur les didascalies pour remplir cette fonction. Néanmoins le lecteur de la pièce peut tomber sur quelques rares dialogues qui situent l'action et informent sur ses détails comme celui cité plus haut dans les fonctions et les caractères généraux du discours théâtral.

Le dialogue théâtral contribue aussi à peindre les personnages d'une pièce. Il reflète leur rang social, leur caractère et leur rôle dans l'action :

Une Virée exemple 1 :

Mokhtar.- les papiers ? Pris une enveloppe, mis l'adresse, un timbre, bien regardé l'affaire. Et... pfff, allez aux chiottes. (...) il a qu'à morfler comme nous, faire la queue, la préfecture. Laisse. P17

Après avoir volé le portefeuille d'une personne et pris l'argent, Lakhdar demande à Mokhtar s'il lui avait rendu les papiers. Ce dernier démontre avec sa réplique l'intention qu'il avait pour faire une bonne action en rendant les papiers, mais le calvaire administratif dont il souffrait avec ses amis les dissuade de le faire. La réponse de Mokhtar dévoile le rang social des protagonistes. Des jeunes paumés en difficulté avec l'administration de leur pays.

Une Virée exemple 2 :

Rachid.- C'est chacun ses fesses, maintenant. Le premier qui l'ouvre je l'ouvre, moi (...) p28

Rachid.- (...) Putain, la rage, ça m'allume, la rage !p28

Lakhdar.- Eh, calmez- vous les mecs. p54

Lakhdar.- Vous êtes fous, arrêtez ! p54

Mokhtar.- Me mélange pas, Rachid. (...) p39

Mokhtar.- ('remonté) Attends, laisse, laisse-le parler. Tu as dit quoi, là ?p53

Ces répliques démontrent le caractère de chacun des personnages. Elles placent Lakhdar ; un personnage calme et modéré entre deux personnages violents et nerveux : Rachid et Mokhtar : elles résument parfaitement leurs rôles dans l'action : une opposition permanente entre Rachid et Mokhtar, et le souci de Lakhdar pour tempérer et calmer les ardeurs de ses amis. Le tout dans un espace étroit qui accroît les tensions et augmente la pression due à l'enfermement.

Il en va de même pour les deux autres pièces, les échanges permettent de mieux connaître le personnage et aide le lecteur à le situer par rapport aux autres.

Incendies :

Jeanne. Simon. C'est Jeanne. Je suis à l'aéroport. Simon, je t'appelle pour te dire que je pars vers le pays. Je vais essayer de retrouver ce père, et si je le trouve, s'il est encore en vie, je vais lui remettre l'enveloppe. Ce n'est pas pour elle, c'est pour moi. C'est pour toi. Pour la suite. Mais pour ça, c'est d'abord elle, c'est maman qu'il faut retrouver, dans sa vie d'avant, dans celle que toutes ces années elle nous a cachée. Je vais raccrocher, Simon. Je vais raccrocher et tomber tête première, tomber loin, très loin de cette géométrie précise qui structurait ma vie. J'ai appris à écrire et à compter, à lire et à parler. Tout cela ne sert plus à rien. Le gouffre dans lequel je vais tomber, celui dans lequel je glisse déjà, c'est celui de son silence. Simon, est-ce que tu pleurs ?

On découvre dans cette réplique le début de la quête identitaire de Jeanne le personnage qui a toujours vécu une existence structurée grâce aux mathématiques qu'elle enseignait. Elle était prête à renoncer à cette vie non pas pour réaliser le vœu de sa mère mais c'était pour elle et pour son frère Simon qu'elle était prête à revenir au pays dans l'espoir de découvrir la vérité.

Les Sacrifiées :

Langlois. Je te lègue le souvenir des corps mutilés au couteau par les fells. La peur de crever dans ce pays où on est personne. Le regard des gens dans les villages qui comme si on leur avait tué père et mère. Je te lègue les nuits où on se met à chialer comme un gosse.

Ce dialogue entre Langlois et Charles, tous deux militaires, le premier sur le point de revenir en France et le deuxième fraîchement débarqué en Algérie, ouvre une parenthèse qui permet au lecteur d'avoir une idée sur ce qu'éprouvait un militaire engagé dans cette guerre.

Langlois parle ainsi parce qu'il voit que le moment de la délivrance est proche, il n'est plus dans la peau du militaire, il voit déjà sa mission finie parce qu'il en avait marre.

Conclusion :

Le théâtre est un genre littéraire. C'est l'art de la parole par excellence car une pièce de théâtre est essentiellement constituée de dialogues. Nous avons relevé l'existence de plusieurs modes d'échange dans les dialogues lesquels les trois dramaturges s'appuient pour varier les codes de la conversation. L'échange dialogué entre les personnages requiert que l'énoncé de l'un soit terminé pour que l'autre commence le sien. Cet échange est souvent brisé dans les trois textes pour laisser place aux échanges alaternes qui conduisent par la suite au refus de répondre et à la non communication.

Ces pièces font partie du théâtre contemporain qui englobe toute la production dramatique du XXe siècle. Avec le déclin de l'aristocratie et l'ascension de la bourgeoisie, un nouveau public se présente pour le théâtre, qui réclame des thèmes et des formes autres que le mélodrame. Pour aggraver les choses, le monde est secoué par deux guerres mondiales, qui ont obligé de nombreux auteurs dramatiques à adopter un point de vue plus social ou politique dans leurs œuvres. Les théories varient grandement selon les époques et les pays, mais il existe une règle commune à tout le théâtre contemporain : les règles du passé sont révolues. C'est la devise même des auteurs des pièces qui forment notre corpus. La rupture avec les textes classiques se fait ressentir à travers les formes de dialogue et des échanges, Ils diffèrent non pas par leurs thèmes, mais par leur manière de les raconter, bien que les deux aspects aient un langage nettement violent. Aziz Chouaki, Wajdi Mouawad et Laurent Gaudé a défendent un théâtre proche de la réalité quitte à en faire un lieu d'échange verbaux qui défient toutes les lois linguistiques, morales et religieuses.

Dans cette partie nous avons examiné les modalités selon lesquelles le théâtre contemporain construit des dramaturgies textuelles et scéniques mettant à jour les relations anciennes entre théâtre et mémoire, le thème cher et partagé entre les trois auteurs. En effet, les trois dramaturges font du travail de mémoire et de reconstruction des liens familiaux sociaux et affectueux une priorité absolue dans la conception et la dépictions des dialogues et des échanges dans un jeu de questionnement, de collecte, de litige, de surexposition et de valorisation des douleurs de leurs personnages.

Deuxième partie

L'écriture de la violence

Chapitre I

Représentation de la violence

Introduction :

La notion de l'identité dans les trois pièces est un élément autour du quel gravitent toutes les autres notions. Généralement la violence d'un individu est motivée par la perte de repère aussi bien identitaire que spatio-temporel. Nous avons trois pièces qui traitent de ce thème dans trois espaces et trois conjonctures différentes mais qui renvoient à une seule référence. La déperdition et l'errance ne sont pas le propre de Aziz Chouaki, Wajdi Mouawad et Laurent Gaudé mais la façon et le dynamisme dans le traitement de l'identité qui motive la violence sont forts intéressants à étudier.

Cette violence est présente dans les trois pièces à travers des situations différentes mais qui s'entrecroisent jusqu'à la limite de la ressemblance. Les jumeaux qui recherchent leur père pour mieux connaître leur défunte mère et les trois femmes qui n'ont qu'un seul désir ; revenir sur les lieux où est enterrée une mère qui n'a jamais voulu d'elles.

Loin de vouloir résumer les pièces, nous allons tenter de retracer l'identité des personnages afin d'interpréter le texte des auteurs. Cette interprétation ne se veut pas révélatrice d'éléments cachés ou d'intentions non exprimées. Elle correspondrait plutôt à une suite de la trajectoire tracée par les auteurs afin d'aboutir au sens intenté. Dans le dictionnaire de théâtre Patrice Pavis cite Paul Ricoeur qui définit l'interprétation comme suit : « Interpréter un texte (...) ce n'est pas chercher une intention cachée derrière, c'est suivre le mouvement du sens vers la référence, c'est-à-dire vers la sorte de monde, ou plutôt d'être-au- monde, ouverte devant le texte. Interpréter, c'est déployer les médiations nouvelles que le discours instaure entre l'homme et le monde »⁴⁹

I- l'écriture de l'identité

I-1- l'étude onomastique : un patronyme cruel

Cette étude onomastique a une double finalité. Premièrement noter l'importance des noms des personnages (parfois l'absence du nom) qui forment un espace d'interprétation et un ensemble d'indices sur les préférences linguistiques des trois auteurs.

Le nom procure au personnage une part du réel même si ce dernier n'a qu'une existence imaginaire. Il constitue aussi le premier élément constitutif de l'identité de

⁴⁹PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Ed, Armand Colin, 2004, p 117.

l'individu. Il est donc nécessaire de s'intéresser aux noms des personnages pour mieux approcher leurs identités et établir par la suite les relations qu'ils entretiennent entre eux.

Dans l'analyse du texte de théâtre, M, Pruner souligne cette nécessité : « Même s'il n'est pas une personne réelle, le personnage de théâtre entretient des ressemblances avec la réalité. Le patronyme, (...) constitue le premier élément permettant d'établir son identité. »⁵⁰

Pour appuyer ce point de vue, M, Pruner cite Roland Barthes qui parle de l'importance du nom dans tous les textes littéraires : « Doit toujours être interrogé soigneusement car le nom propre est, si l'on peut dire, le prince des signifiants ; ses connotations sont riches, sociales et symboliques. »⁵¹

Les noms des personnages dans une pièce de théâtre sont très importants, puisqu'ils font partie des marques textuelles de la théâtralisation du personnage ; dans ce cas le nom peut être considéré comme un « masque théâtral ». Anne Ubersfeld évoque ce point quand elle parle de la « théâtralisation du personnage » dans « Lire le théâtre I » : « Mais la théâtralisation du personnage, qui est le fruit des éléments concrets de la représentation, est déjà marquée textuellement. (...) textuellement, le personnage peut être théâtralisé : (...) b) par le masque théâtral qu'il revêt (...) ; ce masque est ici le nom. »⁵²

L'onomastique des personnages d'*Une Virée* est très intéressante dans la mesure où les noms des personnages choisis par Aziz Chouaki ont une racine arabe : Rachid, Mokhtar et Lakhdar. Chacun de ces noms porte une signification, qui laisse penser que ce choix n'est pas fortuit et voulu par l'auteur. Les noms propres en arabe sont chargés de connotations. En effet, la nomination des personnages dans *Une Virée* n'est pas du tout gratuite. Elle est en fait "Un acte d'onomatopée" c'est-à-dire "l'art de prédire à travers le nom, la qualité de l'être"

*

Nous procéderons donc dans ce chapitre à une étude des noms des personnages dans la pièce de théâtre *Une Virée*.

Le lecteur et le spectateur sont invités par l'auteur et interpellés par ces noms pour dessiner les traits des personnages, si on considère que ces derniers sont un résultat et un effet

⁵⁰Pruner, Michel, *L'analyse du texte de théâtre*, éd, Dunod, 1998, p. 70.

⁵¹Idem.

⁵²Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre I*, éd, Belin, 1996, p. 137.

*M. MOLHO. Cité par Ghellal Abdelkader dans thèse de D.E.A en littérature, Etude discursive, Espace-Temps dans le roman « Le privilège du phénix » De Mohamed Moulessshoul, 1999, p 71

dû à la matérialité de l'écriture confrontée à la lecture ou à la mise en scène au public. Autrement dit, le lecteur plus que le spectateur participe à la conception de la dimension des personnages.

Les trois protagonistes d'*Une Virée* portent des noms qui révèlent et soutiennent la thèse du paradoxe et de l'ambivalence, suggérés par ce travail, que semblait vouloir asseoir l'auteur à travers leurs descriptions.

Mokhtar: en arabe c'est l'élu. C'est aussi l'un des noms du prophète de l'islam Mohamed, qui incarnait l'homme providentiel choisi par Allah pour sauver l'humanité et la guider dans le droit chemin. Le personnage de la pièce a été aussi choisi par Aziz Chouaki pour être toujours le premier à prendre la parole dans les quatre panneaux. Mais c'est le personnage choisi pour commettre le crime qui clôt la pièce.

Rachid : en arabe c'est le sage. C'est aussi le surnom d'un célèbre calife de l'état Abassi connu pour sa sagesse et sa grande science. Mais le personnage de la pièce est tout à fait le contraire de cela. C'est lui qui plonge ses amis dans une ivresse qui leur sera préjudiciable.

Lakhdar : en arabe c'est le vert, la couleur de l'espoir. Ça veut dire aussi le jeune plein de vie. Mais à l'image des trois amis, le personnage n'a aucune aspiration ni espérance.

Dans sa pièce Wajdi Mouawad utilise des noms qui sont le fruit d'un choix délibéré. D'ailleurs il donne des origines arabes à des noms d'origine grec, latin voir hébreu. Il utilise le personnage de Malek pour légitimer cette orientation. Pour pousser le déracinement des héros de sa pièce, Wajdi Mouawad pousse la déperdition à l'extrême. En effet quand le personnage de Malek reconnaît Jeanne et Simon et les appelle Jannaane et Sarwane les jumeaux s'en défendent et persiste à s'identifier comme étant Jeanne et Simon. Mais Malek leur fait découvrir la réalité qui se cache derrière leur patronyme.

Incendies :

Malak(...) le garçon s'appelle Sarwane et la fille Jannaane. Sarwane et Jannaane. Prends-les et garde-moi dans ta mémoire.

Jeanne. Non ! Non ! Ce n'est pas ça ! Ce n'est pas nous ! Je m'appelle Jeanne et mon frère, Simon. P 70

Wajdi Mouawad donne des significations différentes aux noms de ses personnages. Le lecteur d'*Incendies* doit suivre le changement de significations des patronymes des personnages.

Significations communes des noms (www.prenoms.com)	Significations des noms voulues par Wajdi Mouawad
<p>Jeanne : masculin de Jean. Issu de l'hébreu Yehohanen qui veut dire :Dieu pardonne.</p> <p>Nawal : prénom d'origine arabe qui veut dire : « don, grâce, faveur ».</p> <p>Simon : tire son origine du terme grec simos. Signifiant littéralement qui a « le nez camus », et serait issu du mot hébreu schimon qui se traduit par « qui est exaucé ».</p> <p>Nihad : d'origine persane qui a pour signification « élite ».</p>	<p>Jeanne : diminutif du mot arabe jannen</p> <p>Nawal : qui veut dire en arabe celle qui obtient ce qu'elle veut</p> <p>Simon : le nom transformé de Sarwane, qui veut dire le réjoui.</p> <p>Nihad : qui veut dire en arabe le guerrier agile</p>

À la différence de Aziz Chouaki qui présente des personnages portants des patronymes complètement à l'opposé de leur condition dans la pièce, Mokhtar ne représente pas le personnage à la quête d'un idéal comme l'aurait laissé prédire son nom. Il n'est pas non plus l'être attaché à la religion, ni la personne la plus imprégnée par le salut de soi et celui des autres. Le lecteur découvre un *Mokhtar* (L'élus) dans la peau d'un personnage plutôt marginalisé et désorienté. Il correspondrait plus au (déchu). Toujours dans cette logique de contraste, l'auteur présente un *Rachid* (le sage) sous les traits d'un personnage délinquant qui vit d'agression et de vol. Il incarne le trouble qui hante le parcours des protagonistes. L'auteur préfère peindre *Lakhdar* (l'espoir) avec une couleur grise imposée par le statut de ce personnage : le musicien qui n'arrive pas à s'en sortir grâce à son art et recourt à la violence qui s'oppose à l'âme de l'artiste. Wajdi Mouawad quant à lui confectionne un patronyme qui

va de pair avec le statut du personnage dans le drame décrit dans sa pièce : Elham (en arabe le malheur) le patronyme de l'accoucheuse qui a assisté au malheur de Nawal qui a obtenu ce qu'elle voulait (l'assassinat du chef la milice) après sa rencontre avec Sawda (la noire) la chanteuse qui vit en clandestinité ; mais ce n'est pas le cas de Jeanne et Sarwane. Les deux personnages principaux se sont vu attribuer des noms complètement aux antipodes de la tragédie de leur existence. Effectivement entre Jeanne (Jeanne, le paradis) l'enfer de la jeune institutrice ne fait que commencer au début de son voyage vers le pays natal. De même pour Sarwane (Sara en arabe qui veut dire la réjouissance), le boxeur en herbe attend de livrer un combat identitaire d'où il risque de sortir vaincu. Et Nihad, le chef de la milice, qui tire sur tout ce qui bouge, le nom choisi par l'auteur lui va comme un gant (le guerrier vif).

Pour ce qui est des personnages dans *Les Sacrifiées*, Laurent Gaudé à son tour choisit des patronymes qui condamnent les deux premières femmes de sa pièce et délivre la dernière Raïssa, Leïla et Saïda. Les sens que dégagent ces noms peuvent expliquer le choix de l'auteur :

Raïssa : qui veut dire en arabe la cheffe qui fait référence ici à la personne qui amorce la malédiction, elle est en quelque sorte la chef de file de cette lignée maudite.

Leïla : en arabe c'est la sombre. D'ailleurs c'est pendant la nuit que ce personnage trouve sa liberté. C'est la femme qui subit le plus le fardeau de la malédiction.

Saïda : la joyeuse en arabe, c'est la seule qui peut prétendre à la féliciter car elle est la seule qui a fait face à la société et au gens qui ont condamnés les précédentes femmes. Elle est aussi la seule à avoir le courage de vouloir s'en sortir et affirmer sa personnalité loin de celle de Raïssa et Leïla même si ces deux femmes sont sa mère et sa grand-mère

Les choix de ces auteurs sont une forme de violence dans laquelle les personnages sont engagés même avec l'élément le plus élémentaire de leur identité. C'est dire à quel point, par leur écriture, ces trois pièces de trois différents dramaturges se ressemblent, se croisent et parfois se télescopent.

I-2- Situation

La lecture des trois pièces de notre corpus a suscité en nous un intérêt particulier pour les formes de violence utilisées par les trois dramaturges. Et l'intérêt porté par ce travail à

l'écriture de la violence n'est pas du tout gratuit. Au contraire, cerner la façon dont les auteurs écrivent leurs œuvres, facilite l'examen des textes et ouvre des perspectives de recherche plus larges. « (...) Il semble impossible d'examiner les œuvres contemporaines sans être sensible à la manière dont les auteurs inscrivent leur discours dans des architectures qui rendent déjà compte du contenu. »⁵³

a- la violence comme rupture

Les personnages dans une œuvre littéraire sont généralement présentés avec une empreinte émotionnelle voulue et décidée par l'auteur. « Les personnages portent habituellement une teinte émotionnelle (...) Attirer les sympathies du lecteur pour certains d'entre eux et sa répulsion pour certains autres, entraîne inmanquablement sa participation émotionnelle aux événements exposés et son intérêt pour le sort du héros ».⁵⁴

C'est le cas des personnages des trois pièces qui forment le corpus de notre travail. Par exemple, Aziz Chouaki dans *Une Virée* présente sous différents angles d'appréciation ses personnages : Lakhdar semble être le personnage le plus proche de l'auteur ; c'est un musicien comme le dramaturge. C'est le plus décontracté, gentil et calme en comparaison avec les deux autres, Mokhtar et Rachid, qui parlent avec nervosité et violence beaucoup de turbulence dans la pièce. De son côté, Wajdi Mouawad dépeint une mosaïque de personnages pour raconter une histoire, l'histoire de son pays déchiré par la guerre entre les états, les milices et des factions politiques et religieuses. Ses personnages sont des jumeaux victimes du silence de leur mère, elle même victime de la décadence d'un pays en proie au chaos. Tout ces personnages visent à rompre avec la situation vécue et aspirent à une vie et un espace nouveaux. Laurent Gaudé retrace les parcours des trois femmes qui peuvent être le reflet de la guerre sur deux pays. La transition de l'état de guerre à celui de la paix ne se fait pas sans séquelles. Il existera toujours des personnages qui souffriront de cette transition parce que trop pénalisés par leur histoire personnelle.

Pour exprimer cette volonté de rompre, les auteurs ont utilisé plusieurs procédés transgressifs avec différentes fonctions.

- référentielles par exemple pour dire l'interdit, ou casser les tabous par exemple :

⁵³ RYNGAERT, Jean-Pierre. *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Ed. Nathan, 2003, pp 63-64

⁵⁴ Achour, Christiane, et Rezzoug, Simone, *Convergences critiques, Introduction à la lecture du littéraire*, éd. OPU, 1990, p. 200.

Une Virée

Lakhdar.- beau gosse, normal, quoi. Mais donc...ah tout, t'as tout envoyé chier, le Coran, la mosquée, ben tant qu'à faire. (p 29)

Incendies

Milicien. Vous êtes peut-être ces deux femmes que nous cherchons depuis deux jours ! Toute notre milice les cherche et les militaires venus du sud les cherchent aussi : elles écrivent et mettent des idées dans la tête des gens.

Les Sacrifiées

Raïssa. Je cours pour m'éloigner des soldats. Les collines sont de plus en plus dangereuses. Le ciel se fend dans un brouhaha de tonnerre. Le maquis est hanté. La nuit raisonne du vacarme des radios des français qui fouille partout les pierres les fermes les buissons (...)

- expressive : extérioriser les sentiments du personnage parlant, par exemple :

Une Virée

Lakhdar.- (il sort la plaque de shit et lui parle) putain, c'est lui qui me l'a donné ce matin, y a même son odeur. Ils t'ont eu, tonton Bouzid, ah ils aiment pas ce qui brille, fait mal aux yeux, alors. Peut-être que t'es bien là où t'es, l'enfer c'est là, peut-être, ouais c'est peut-être nos pauvres pommes. (p 28)

Incendies

Simon. Elle nous aura fait chier jusqu'au bout ! La salope ! La vieille pute ! La salope de merde ! L'enfant de chienne ! La vieille câlisse !... (p 15)

Les sacrifiées

Saïda. Non. Je ne m'énerve pas. Je ne veux plus que tu me parle de ça. Je ne veux plus que tu prennes cette terre là quand tu parles avec moi. Je ne veux pas savoir ce que pensent les gens du quartier. P 84

-fonction clairement impulsive, c'est-à-dire choquer ou blesser le récepteur, par exemple :

Une Virée :

Mokhtar.- ça y est, s'ils tuent des tontons Bouzid, alors ça y est les gars, moi demain je pisse sur les mosquées et les généraux. Ils ont qu'à égorger les oranges, les fleurs, le soleil. Putain... (p 28)

Incendies :

Le milicien agrippe Nawal figée de peur et pose son couteau sur sa gorge.

Je vais vous saigner et on verra bien si celle qui sait chanter à une belle voix et si celle qui sait penser à encore des idées... (p 57)

Les Sacrifiées

Homme 2. Pour que tu naisses, elle a écarté les cuisses jusqu'à s'en déchirer le ventre. Les cris que tu lui as fait pousser, l'on étouffait. Elle est morte, là dans sa couche. Le ventre baigné de sang. Sentant que ce petit être chaud lui prenait la vie.

b- Violence générée par la société :

Le point commun entre les trois pièces est l'appartenance des personnages ou bien à un groupe ou une famille qui sont à la fois un repère identitaire et l'espace de la déperdition de ces mêmes personnages. La violence n'épargne pas ce noyau autour duquel se font et se défont les histoires et les destins des protagonistes. Considérée comme espace fondamentale dans les trois pièces, l'union qui existe entre les personnages connaît une sérieuse décomposition. Le milieu familial est le premier élément touché par la dépravation sociale, franchi par des conflits ancrés dans cette structure.

Une Virée :

Rachid.- Rien à dire, jamais connu ça, moi. Là, c'était mon oncle, à me sodomiser tous les soirs. **(pause)** Je l'ai tué à quinze ans, le jour de l'Aïd, sous la treille, dans le soleil. Oui, non, vraiment rien à dire.

Incendies:

Chamseddine. Non, ton frère n'a pas travaillé avec ton père. Ton frère est ton père. Il a changé son nom. Il a oublié Nihad. Il est devenu Abou Tarek. P. 86

Le concierge. (...) le numéro 72. Cellule n° 7. Celle qui a assassiné le chef des milices. (...) ils l'ont mise à Kfar Rayat. (...) Abou Tarek s'est occupé d'elle. La nuit où Abou Tarek la violait, leurs voix se confondaient.

Les Sacrifiées:

Leila. Qui est mon père. P. 68

(...)

Raïssa. Tu veux savoir. Je vais te le dire. (...) qui est ton père ? Je ne sais pas. Ils étaient dix. Ils étaient vingt. Ils se sont succédé en moi. Des français. (...) qui est ton père ? Je ne sais pas. Tu es la fille de tous ceux-là. De leur violence en moi. Tu es la fille de dix militaires. (...) tu n'as pas de père. P. 69

Les trois dramaturges nous démontrent à travers ces exemples le rôle que joue la dépravation sociale et familiale dans l'aliénation, la déperdition et la désorientation de leur personnage. Ces derniers se trouvent forcés de se méfier de la société dont ils dépendent. Les relations sociales sont antagoniques et marquées par une négativité animée par des liens chimériques et paradoxaux.

Cet élément occupe une place importante dans les textes des trois pièces, peintes par une violence qui atteint son apogée.

Aziz Chouaki présente des personnages victimes d'une société déchue qui les amènent à se procurer de la violence pour combattre la solitude et l'exclusion d'une société qui ne veut pas d'eux.

Une Virée présente une Algérie tirillée par un pouvoir hostile aux changements et aux rêves des individus. Un pays tourmenté par une violence politique et idéologique qui a scindé la société en deux classes et qui a dissous ses liens. Les protagonistes de la pièce combattent la solitude et l'exclusion avec leur langue. Il existe un langage codé inaccessible aux autres. Dans une société qui ne veut pas d'eux, ils cherchent leur propre espace en créant une contre-légitimité linguistique. Ils expriment leur révolte contre un système politique et un ordre social en inventant un nouveau système langagier et leur propre hiérarchie saccadée.

Les personnages de Wajdi Mouawad recourent à la violence sous différentes formes pour changer leur passé que personne ne peut racheter ; dans une société qui se veut dure, insensible et exigeante. L'auteur présente deux jumeaux forcés d'exécuter les dernières volontés testamentaires de leur défunte mère. Ils découvrent dans l'étude d'un notaire au Canada que leur mère avait préparé pour eux deux enveloppes. La première à remettre à leur père qu'ils croyaient jusqu'ici mort et la deuxième à leur frère dont ils n'avaient jamais entendu parler. Wajdi Mouawad plonge ses deux personnages dans une histoire orchestrée par un drame œdipien par excellence. Ils découvrent qu'ils sont le fruit de rapports incestueux entre leur mère et son propre fils. Les deux enveloppes donc sont destinées à une seule et même personne le père et le frère. Le père n'est autre que le propre frère. Pour pousser le côté dramatique de cette situation à son paroxysme ; l'auteur s'appuie sur de minis récits et de monologues drapés dans un langage marqué par un va et vient incessant entre le commun et le poétique.

Dans la même logique, Laurent Gaudé présente dans sa pièce trois femmes qui affrontent une vie semée d'embûches. A travers une génération de femmes, l'auteur nous décrit trois périodes différentes de l'histoire de l'Algérie et la France. L'époque de la guerre entre ces deux pays est présentée sous les traits et le caractère de la première femme qui est Raïssa ; la grand-mère, la deuxième période celle de l'immigration ; est décrite à travers Leïla la fille et l'époque de la montée du fanatisme ; est colorée par les propos violents de la petite fille Saïda.

Le lecteur à l'impression que les trois dramaturges veulent dévoiler une représentation d'une société hostile et des pays tourmentés par une violence politique et idéologique qui scinde la société et dissous ses liens. Ainsi cette violence est le résultat de tous ces troubles sociaux et familiaux qui sont les premiers responsables de ces situations dérangeantes, pénibles et ardues. A travers ces éléments, le lecteur se trouve noyé dans une violence politique, idéologique et éthique.

Comme la majorité des textes dramatiques, les trois pièces qui constituent le corpus de cette thèse sont ensemencées par plusieurs situations conflictuelles entre les personnages. Les personnages dans les trois pièces s'inscrivent dans une logique de duel et de confrontation. Il devient clair que les trois dramaturges condamnent leur personnage à la discorde, à la dispute et à la confrontation fatale. Le semblant d'entente dépeint dans quelques répliques des personnages dans ces pièces, se transforme vite en clash. L'hypothèse du conflit se confirme

à travers les échanges qui ne constituent pas une véritable conversation. Loin de là, il s'avère que les personnages sont aux antipodes de l'amitié, de la fraternité et de la complicité que laisseraient penser les nombreux points qu'ils ont en commun.

Une Virée :

Mokhtar.- enculé, tu te souviens de ta mère ? Eh ben je vais te la niquer droit ta mère, moi, tu vas voir.

Rachid.- ma mère ! Quoi, ma mère ?? Ah putain, tu vas me trouver là, ma mère, tu vas me trouver, gars. Ah, allez, allez, viens voir un peu par ici que j'efface ta bordel de race. p. 54

Incendies:

Simon. Comment ça ?!

Jeanne. Simon

Simon. Explique-moi !

Jeanne. Fuck, c'est pas l'heure de faire des maths, dis-moi ce que tu as trouvé ! p. 84

Les Sacrifiées:

Saida. Tu penses comme eux.

Slim. Que tu étais indécente, oui. Et j'avais honte. Je te l'ai dit. Les gens parlaient dans le quartier. Mais tu n'écoutais rien, toi. La honte rejaillissait sur nous et cela te faisait rire.

Saida. La honte. P104

Le personnage de Rachid Dans *Une Virée* et Saïda dans *Les Sacrifiées* sont les personnages les plus violents par rapport aux autres à qui les dramaturges lèguent l'action du meurtre à la fin des pièces. Les deux personnages des deux pièces reflètent les bavures de la société exprimées par le déchirement et le tiraillement d'un pouvoir oxymore entre le passé et le présent qui continue à emprisonner les personnages dans une sorte de démonstration de connaissances tout à fait contradictoires aggravée par l'escalade de la violence.

Par contre dans *Incendies*, c'est Simon, le personnage le plus arrogant et insolent, qui va compléter la reconstitution du puzzle pour découvrir une image choquante et décevante de leur identité, qui décèle la même photo pour la même personne qui est le frère et le père.

Les trois pièces des trois auteurs se conjuguent au féminin, *Une Virée* l'atteinte à la liberté *Incendies* la guerre du Liban et *Les Sacrifiées* la guerre, l'immigration et la montée du fanatisme c'est à l'image des trois femmes impuissantes et faibles face à l'embaras de la vie et aux obstacles de la société.

Les personnages des trois pièces partagent la même vision sur le monde, et remettent en question la famille qui les désunit au lieu de les protéger et souder. Les trois textes sont truffés de mots qui renvoient au champ lexical de la famille. Les personnages ne cessent de répéter que la famille leur cause toujours des problèmes et les renvoie à la déperdition et le désaccord.

Une Virée :

Rachid.- Rien à dire, jamais connu ça, moi. Là, c'était mon oncle, à me sodomiser tous les soirs. **(pause)** Je l'ai tué à quinze ans, le jour de l'Aïd, sous la treille, dans le soleil. Oui, non, vraiment rien à dire.

A travers cet exemple, l'auteur nous démontre parfaitement les gênes éprouvés par la famille à l'encontre de ces membres. L'enfance malheureuse de Rachid orphelin, abusé sexuellement par son oncle, qu'il finit par tuer n'est que le fruit d'une famille, perfide, déloyale et fourbe.

Incendies:

Jeanne. Prenons un polygone simple à cinq cotés nommés A,B,C,D, et E.(...) chaque coin de cette maison est posté un des membres de cette famille. Remplaçant un instant A,B,C,D,et E par la grand-mère, le père, la mère, le fils, la fille vivant ensemble dans le polygone K (...)

Jeanne. je croyais connaître ma place à l'intérieur du polygone auquel j'appartiens. Je croyais être un point qui ne voit que son frère Simon et sa mère Nawal. Aujourd'hui, j'apprends qu'il est possible que du point de vue que j'occupe, je puisse voir aussi mon père ; j'apprends aussi qu'il existe un autre membre à ce polygone, un autre frère. Le graphe de visibilité que j'ai toujours tracé est faux. P. 23

Jeanne l'enseignante de mathématique compare sa situation familiale à une application théorique de la famille vivant dans le polygone. Sauf qu'après la lecture du testament de sa mère Nawal, les paramètres de ce polygone redeviennent problématiques puisque le polygone

de sa famille qui ne se composait que de trois cotés a changé subitement et deux autres cotés apparaissent dans le même polygone ; celui du père et du frère dont on ne soupçonnait même pas l'existence.

Les Sacrifiées:

Raïssa. (...) pardonne-moi, ta mère ne t'a transmis que la fatigue, l'errance, et la malédiction toujours recommencée, (...) p76

Leïla. (...) je suis Leïla. Et j'ai une fille de vingt ans que la vie a insultée. p. 101

Dans *Les Sacrifiées* de Laurent Gaudé au lieu que la mère soutienne la fille et que la fille soutienne la petite fille, cette famille ne peut que transmettre la malédiction d'une génération à une autre.

Cela ne veut pas dire que les personnages de ces pièces sont dépourvus de sensibilité, le malaise social dont souffrent les personnages des trois pièces est palpable à travers des répliques au ton poétique. Loin d'être des âmes sensibles à la beauté du monde, ils essayent tant bien que mal de laisser transparaître une certaine fragilité sentimentale.

Une Virée :

Mokhtar.- (...) Nedjma (...) oui, putain, au couteau. Robe à pois, cardigan sa voix corail (...). Regarde je la vois, après-midi de jeudi tranquille, salon de thé à kouba, gros café au lait, meringues. Et ses yeux raisins, Nedjma (...) Nedjma (...) Nedjma !!!
p53

Incendies:

Jeanne. Pourquoi tu ne nous as rien dit ? On t'aurait tellement aimée. Tellement été fiers de toi. Tellement défendue. Pourquoi tu ne nous as rien dit ! Pourquoi je ne t'ai jamais entendue chanter, maman ? p. 67

Les Sacrifiées:

Raïssa. (S'approchant et la serrant fort contre elle). Tu es ma fille. Leïla. Leïla. J'apprends à dire ton nom. Tu es ma fille. (...) ne pleure pas. Tu es belle. Plus belle que je ne l'ai jamais été. (...) p.70

A chaque fois que les dramaturges plongent le lecteur dans des allers et retours de leur histoire, les personnages utilisent ce registre affectueux et émouvant qui va calmer l'atmosphère, l'espace d'une réplique, et ralentit la progression de l'histoire ; mais la violence se déclenchera rapidement par des mots violents et des acte agressifs pour que justement le lecteur découvre la suite de l'histoire. Cela explique l'absurdité dans laquelle vivent les personnages des trois pièces. Michel Pruner renforce cette idée reprise par Robert Abirached dans son livre *les théâtres de l'absurde* : « Robert Abirached a pu parler de « crise du personnage » dans le théâtre contemporain. Au héros exemplaire auquel le public aime à s'identifier et dont il apprécie la grandeur d'âme et les attitudes pleines de panache, les théâtres de l'absurde opposent des anti-héros englués dans la médiocrité de situations qui les dépassent et sans aucune des caractéristiques sur lesquelles repose ordinairement la construction du personnage. »⁵⁵

Les dramaturges contemporains essayent d'impliquer le lecteur dans l'histoire, à l'image de Aziz Chouaki, Wajdi Mouawad et Laurent Gaudé qui tentent de faire participer le lecteur /spectateur dans le déroulement des événements de l'histoire puisqu'il se retrouve obligé de rassembler les morceaux pour reconstruire l'histoire. A tel point que le lecteur aura l'impression de vivre la même chose surtout lorsqu'il s'agit de la violence politique et idéologique.

Les auteurs du livre *le théâtre de la violence* déclarent que : « Le pouvoir peut être considéré comme une composante exigée par l'intrigue, nécessaire à l'intérêt dramatique, mais non comme un sujet de premier plan, (...) une autre tradition critique considère que l'interprétation politique est pertinente pour le théâtre. »⁵⁶

Même si les trois dramaturges refusent d'évoquer le thème de la politique ou de la guerre d'une manière directe dans leurs pièces, l'interprétation l'impose.

Wajdi Mouawad dans l'une de ces interviews déclare : « L'évènement politique de l'invasion israélienne [au Liban] ne sera donc pas apparent. Il est plus que sous-terrain, il est en moi, comme un gouffre qui doit se transformer en cri. Le projet, c'est le cri, ce cri »⁵⁷

Dans une autre interview il essaye d'éloigner son texte de la politique et de la question de la guerre quand il ajoute : « *Incendies* n'est pas une pièce sur la guerre, à proprement

⁵⁵ Pruner, Michel, *les théâtres de l'absurde*, Ed Arman Colin, coll lettre sup, 2005, P, 111

⁵⁶ S ;Ballestra-Puech, Y. Brailowsky, Ph. Marty, A. Torti- Alcayaga, Z.Schweitzer, *theater et violence*, Ed Atlante, 2010. P. 110

⁵⁷ Site internet

parler. C'est une pièce sur les promesses qu'on ne tient pas, sur les tentatives désespérées de consolation, (...) sur la façon de rester humain dans un contexte inhumain. »⁵⁸

Laurent Gaudé essaye de démentir que *Les Sacrifiées* n'est ni une pièce sur la guerre ni sur la politique : « *Les Sacrifiées* n'est pas une pièce sur l'histoire de l'Algérie. Ni sur l'histoire des relations franco algériennes. Je ne suis ni historien ni analyste politique. »⁵⁹

Dans une autre interview, l'auteur nous dévoile la vraie raison de l'écriture de cette pièce. « La pièce est construite ainsi : trois, partie, trois époques, trois personnages féminins. De la guerre d'indépendance (1954-1962), à la montée de l'islamisme (les années 1990), en passant par l'émigration des années 1970-1980. »⁶⁰

La question du système politique est très travaillée dans les trois pièces et domine les paroles et les actions des personnages. Elle est ainsi définie comme l'élément qui soutient leur aliénation et dégradation. Les dramaturges des trois pièces présentent des personnages qui sont en quelque sorte emballés et prisonniers par une violence idéologique. Ces personnages représentent le symbole des familles victimes d'une double violence politique et sociale engendrées par l'Etat (une violence sociale générée par une violence politique). Cette violence idéologique d'ordre interne et externe les accompagne tout au long des pièces.

Une Virée :

Mokhtar.- (inspiré) eh, De Gaulle, eh oui, des hommes, ça. Vive la France mo, général ! vive la République de France. Putain, de gaulle, s'il voyait la merde où on est...il aurait jamais dû la donner l'indépendance... pour notre plus grand bien, regarde, regarde-moi... le caca. P. 22

Lakhdar.- (...) tonton Bouzid, la main verte. Je l'ai coincé ce matin, sortait de la mosquée, (...) c'est le jasmin qu'elle sent, sa barbe, hein les gars. P. 18

Lakhdar.- (...) ils ont tué tonton Bouzid ? C'est pas possible, je l'ai vu ce matin, et ... p. 28

Les trois protagonistes d'*Une Virée*, entreprennent la violation des lois de la société algérienne régie par le religieux et le politique, deux éléments qui ont marqué la décennie

⁵⁸ www.theatre-contemporain.net/spectacles/Sacrifiees/ensavoirplus/20/08/2014

⁵⁹Idem.

⁶⁰Idem.

noire qui constitue le temps dramatique d'*Une Virée*. Ils cherchent à repousser ledit acte politique et social à coup de torsion linguistique et de refus d'obtempérer.

La mort de tonton Bouzid provoque en eux une colère contre le régime politique, l'islamisme et les pousse à se souler d'avantage. Aziz Chouaki a placé délibérément la liberté accompagnée de la mort pour faire justement allusion à la situation politique et sociale de l'Algérie.

Incendies :

Sawda. (...) ici, la guerre ne nous rattrapera pas. (...) la terre est blessée par un loup rouge qui la dévore. P. 37

Jeanne. J'ai cherché dans l'historique du procès. Un des plus longs chapitres concerne une prison construite pendant la guerre, à Kfar Rayat. 45

Wajdi Mouawad donne l'impression de vouloir livrer son opinion sur le vécu social des libanais. On peut dire qu'il va vers un théâtre qui remplirait une fonction politique et sociale en même temps. Ses personnages sont lus comme les réverbérations et les balbutiements du peuple libanais. Ils reflètent toute une génération et deviennent un symbole d'un pays déchiqueté.

Les Sacrifiées:

Le lieutenant. Ecoutez-moi bien. S'il était du FLN, sa place est dans la grange. Si c'était un des nôtres, et que je le laisse ici, je fais exactement ce que le FLN veut que je fasse. Terrifier les paysans en laissant les corps défigurés derrière eux. Alors on le met dans la grange. C'est tout. P. 21

Pour Laurent Gaudé, ces personnages ne sont pas agressifs, mais ils sont victimes d'une agression sociale et politique que les personnages ne cessent d'évoquer chaque fois qu'ils veulent justifier leur malaise. Leur violence n'est qu'une réponse et réaction à une autre.

Le lecteur a l'impression que le sujet sur le système politique et le pouvoir guide les personnages des trois pièces. Les dramaturges essayent de faire passer des messages d'ordre

politique à travers eux. « Pas de communauté politique sans une violence qui la fonde et la soutient »⁶¹

Ceci justifie parfaitement le comportement des personnages des trois pièces, leur violence est innocente.

Le texte théâtral est écrit pour être joué. Sa véritable valeur resplendit quand il défie les lois de l'écriture. C'est comme une partition musicale ou une chanson, qui n'ont d'existence réelle qu'une fois orchestrée ou chantée. « Le langage théâtral est appelé par définition à être proféré, à la ressemblance d'une partition destinée au chant et au rebours de la parlerie romanesque. »⁶²

Les dramaturges contemporains privilégient la mise en scène par rapport au texte écrit. C'est ce qu'on trouve chez les trois dramaturges qui parsèment leurs textes de chant de cris de silence etc. « La primauté du texte tend à s'effacer au bénéfice d'éléments scéniques comme les cris, les silences, les chansons, les mimes, les masques et les écriteaux, autant d'éléments indispensables à l'invention du théâtre. »⁶³

Dans *Une Virée* cinq images sont projetées sur scène : le célèbre tableau de Leonardo De Vinci (la Joconde), un artichaut, une image qui représente des enfants qui rient, le drapeau algérien et la dernière projection une image des bédouins.

D'autres exemples où l'auteur utilise les cris et les masques.

***Une Virée* exemple 1 :**

Mokhtar.- (vers eux, en gueulant) Là- dessus, Nedjma on s'est connus, oui (...) sur ce morceau Kutch. Regarde je la vois (...) mets plus fort. Cette musique, oui, dégringole- moi la race de ma vie, c'est ça (il danse, éclate, en gueulant) Nedjma !!!!
Khaled, t'es un mac !!! p53

***Une Virée*, exemple 2:**

Rachid.- Ecoute, tu sais on se masque Mickey ou Donald, on gueule tout le temps « Allah ouakbar », et c'est gentlemen, quoi. Du cinq patates chacun, sûr. A vue de pif P23

⁶¹Hélène Frappat, *la violence*, GF Flammarion, Paris, 2000, p. 29.

⁶² Abridged, Robert, la crise du personnage dans le théâtre moderne, p 322

⁶³ Evrard, Franck, *le théâtre français du XX^e siècle*, éd, ellipses, 1995, p.17

Wajdi Mouawad se base sur le silence dans sa pièce. A tel point ou le silence de Nawal devient un indice essentiel pour résoudre l'énigme de la vraie identité des jumeaux.

Incendies :

Simon. (...) pendant dix ans elle passe ses journées au palais de justice à assister à des procès sans fin de tordus, de vicieux et d'assassins de tous genres puis, du jour au lendemain, elle se tait, ne dit plus un mot ! Cinq ans sans parler, c'est long en tabarnak ! Plus une parole, plus un son, plus rien ne sort de sa bouche ! Elle pète un câble, un plomb (...) p 18

Jeanne. (...) le gouffre dans lequel je vais tomber, celui dans lequel je glisse déjà, c'est celui de son silence. Simon, est ce que tu pleures ?

Jeanne pose ses écouteurs sur ses oreilles, introduit une nouvelle cassette et recommence à écouter le silence de sa mère. P 52

De son côté Laurent Gaudé ponctue sa pièce avec des chœurs qui correspondent aux trois époques de trois générations de femmes. Le chœur des soldats pour l'époque de Raïssa (la colonisation), le chœur des émigrés algériens pour l'époque de Leïla (l'émigration) et le dernier c'est le chœur des gens du quartier pour la dernière génération de femme représentée par Saïda (la montée du fanatisme).

Notre corpus regroupe aussi d'autres formes de la violence générées par la société : sexuelles, verbale et psychologique qui sont présentées par les trois auteurs sous une forme enchaînée les unes aux autres. Cette présentation démontre encore une fois l'importance de la violence dans les trois pièces. Cela peut être justifié par la volonté permanente de Aziz Chouaki, Wajdi Mouawad et Laurent Gaudé de pousser l'imbrication des personnages de leur pièce dans la réalité sociale à son extrême.

b-1- La violence sexuelle :

La violence sexuelle regroupe toute atteinte à la plénitude sexuelle. Les actes de la violence sexuelle peuvent être très variés et se produire dans des environnements et des circonstances très différents. Il convient de mentionner parmi ces actes de la violence : le viol ; qui est considéré comme tout acte sexuel, ou plutôt une tentative de consommer un acte sexuel non désirés. Cette forme de violence est utilisée par les trois dramaturges des trois pièces. Derrière cet aspect, les dramaturges soulignent avec force le caractère transgressif de

l'existence de leurs personnages. Ils sont ou bien le fruit du viol donc indésirables comme est le cas des jumeaux dans *Incendies* et Raïssa dans *les Sacrifiées*, ou bien victime d'attouchements sexuels comme Mokhtar dans *Une Virée*. Le choix des dramaturges de présenter aux lecteurs /spectateurs des personnages qui souffrent et sont condamnés pour des actes perpétrés par leur géniteur est un cri de révolte contre cette société qui encourage la transgression, ferme les yeux pendant l'acte puis condamne et exclue le résultat de cette opération à savoir les enfants issus ou victimes d'un viol. Au delà de l'aspect moral et éthique de la chose ;il est évident que ces pièces plaident en faveur des personnages sans condamner les uns ni excuser les autres. Le lien étroit des textes des pièces avec des références mythologiques connues de tous est une forme d'atténuer les portés néfastes d'une telle transgression qui cause le malheur des personnages présentés sous des traits d'une vraie semblance qui interpelle le lecteur/ spectateur sur la nécessité de revoir et de repenser les critères d'exclusions et de marginalisations dictés par la société qui est elle-même responsable de la situation dont laquelle vivent les personnages et par extension tout individu appartenant à une société présentant les mêmes caractéristiques dépeints par les trois dramaturges.

Une Virée :

Rachid.- Rien à dire, jamais connu ça moi. Là, c'était mon oncle, à me sodomiser tous les soirs.

Les Sacrifiées:

Raïssa. (...) ils sont entrés dans ma cellule. Ils étaient cinq. Ils m'ont déshabillée ; j'étais une poupée nue. J'avais honte de mon corps. Ils m'ont violée toute la nuit. (...)

Incendies :

Le concierge. (...) les nuits où Abou Tarek la violait, leurs voix se confondaient.

b-2- La violence verbale :

Cette forme de violence est dominante dans les trois pièces. La violence verbale passe inaperçue puisqu'elle ne laisse pas de traces physiques, sauf que c'est le type de violence le plus grave puisque les séquelles psychologiques sont beaucoup plus marquants que n'importe qu'elles d'autres forme de violence.

Les personnages des trois pièces essaient à travers la violence verbale de nier et de supplanter le manque de puissance et de déconstruction personnelle. L'abus verbal est utilisé par les protagonistes des trois pièces pour prendre le contrôle des relations, s'imposer, donner une image de soi plus positive et pour ne pas se sentir humiliés. L'abus des insultes, cris, sarcasmes, humiliations et rabaissement sont flagrants dans les propos des personnages des trois pièces.

L'abus se produit parce que les protagonistes se sentent eux même agressés, humiliés et exclus par la société. Ils sentent le besoin de se défendre et de s'intégrer dans un groupe qui les considère comme marginaux. En effet pour surmonter le cercle de cette violence et briser le cycle de l'aliénation de leurs personnages, les trois dramaturges favorisent l'utilisation de cette forme de violence dans leur pièce. Quand un personnage perd le contrôle; les expressions et les mots violents prennent place aussi bien pour apaiser les situations, éviter de provoquer la colère des autres que pour affirmer une présence ou défendre une position rejetée dans son ensemble par les autres. Cette violence verbale est omniprésente dans les trois pièces. Les trois dramaturges renforcent ce type de violence afin d'accentuer le conflit des personnages entre eux et avec leur environnement social, leurs ascendants et leur devenir.

b-3- La violence psychologique :

Les violences psychologiques dans les trois pièces se manifestent sous plusieurs aspects, parmi lesquels nous pouvons, les humiliations, le chantage, la dévalorisation, les menaces de mort et de suicide. Toutes ces formes conduisent inéluctablement à la dévalorisation de la victime de ce type de violence. Les auteurs des trois pièces emploient toutes les formes d'aliénations et de dénigrement contre leur propre personnages pour signifier que la dévalorisation d'une personne dans un processus de violence amène cette dernière à user de cette même violence exercée sur elle, afin d'y échapper. Dans d'autres termes l'aspect psychologique de la violence est un déclencheur du fameux cercle vicieux de la violence où la victime violentée répond par une violence égale ou supérieure à celle de son agresseur. Les références à cette situation sont multiples dans les pièces objet de notre étude.

De ce qui précède nous pouvons dire que les auteurs des pièces qui nous intéressent dans cette étude placent la violence en fil conducteur de leurs créations théâtrales. Elles tournent autour de trois éléments qui reviennent inlassablement dans la construction des profils des personnages. A savoir : l'identité, le langage et la société. Cette trinité peut être considérée comme signature littéraire et théâtrale de Aziz Chouaki, Wajdi Mouawad et Laurent Gaudé du moins dans les textes qui forment notre corpus. Ce choix d'écriture obéit aux normes de l'écriture théâtrale contemporaine que nous avons détaillée en première partie et qui prône de nouvelles techniques aussi bien sur le plan de l'écriture que celui de la représentation et la mise en scène.

Pour la mise en scène nous allons nous intéresser à la relation entre le texte et les comédiens comme la première phase de la mise en scène.

I-2-Théâtre dans le théâtre

a- La théâtralisation :

A l'image des auteurs contemporains, les trois dramaturges favorisent dans leur écriture la mise en scène. Pour eux la représentation scénique prime sur le texte dramatique. L'importance est donnée au théâtre lui-même, autrement dit à la scène de théâtre, à la théâtralité de ce théâtre à tout ce qui fait partie de la représentation scénique. « Depuis les années 50, l'esthétique théâtrale s'intéresse de plus en plus au théâtre lui-même, à son langage, à la signification de la représentation. S'écartant (...) de la mimésis, de l'illusion scénique qui régissait le théâtre depuis l'antiquité, les metteurs en scène jouent avec le théâtre, montrent et montent les mécanismes en s'interrogeant sur le pouvoir et la magie de leur art.»⁶⁴

Wajdi Mouawad dans l'une de ses interview nous confirme que : « Il était question avant tout d'une troupe de théâtre, avec ses techniciens et ses comédiens, qui œuvraient pour dégager le chemin à l'écriture.»⁶⁵

Laurent Gaudé à son tour dit dans une interview que : « Le théâtre, c'est comme un bateau. Moi je fais le navire. Le metteur en scène le met à l'eau, voit si ça flotte. Les

⁶⁴ Evrard, Franck, le théâtre français du XX^e siècle, éd, ellipses, 1995, p.75

⁶⁵ *Incendies* - WAJDI MOUAWAD - 27 & 28 MARS 2008

comédiens montent à bord. Ca marche ou pas. Souvent je vois autre chose que ce que j'ai écrit en regardant une de mes pièces. Parfois je n'aime pas, parfois c'est super. »⁶⁶

Un des éléments introducteurs de la mise en scène est la multiplication des didascalies par les auteurs. Dans l'intention d'orienter la mise en scène, les trois dramaturges utilisent à leur tour les didascalies dans le même but. «L'importance croissante des didascalies témoigne de la volonté des auteurs de contrôler la représentation et de diriger la mise en scène à venir. (...) les didascalies constituent une sorte de pré-notation de la future mise en scène»⁶⁷

b- Didascalies comme indication scénique :

Les didascalies n'ont pas toujours eu la forme écrite que nous connaissons. Quand les dramaturges commençaient à les écrire, elles étaient incluses dans le texte de la pièce. Elles se présentaient plutôt sous formes d'un texte accompagnateur à la fin de la pièce. «A leur apparition, les didascalies étaient véhiculées par voix orale. Lorsqu'elles ont pris la forme écrite, elles ont d'abord constitué un post-texte, venant après l'écriture du texte proprement dit. Depuis, elles se sont intégrées au dialogue, sous différentes formes. »⁶⁸

Il existe plusieurs formes et classification typologique des didascalies. Michel Pruner* propose dans «L'analyse du texte de théâtre» une classification des didascalies en quatre catégories générales :

b-1- Didascalies initiales : Liste des personnages, informations sur les lieux et le moment où se situe l'action.

Aziz Chouaki présente dans la page quatorze de sa pièce la liste des personnages. Hormis cette liste, le texte d'*Une Virée* n'offre aucune information initiale sur les lieux où le moment où se déroule l'action.

Une Virée :

PERSONNAGES

LAKHDAR

MOKHTAR

⁶⁶ http://www.lyc-moulin-pezenas.ac-montpellier.fr/IMG/pdf/cdi_laurent_gaude_interview.pdf

⁶⁷ Evrard, Franck, le théâtre français du XX^e siècle, éd, ellipses, 1995, p.80

⁶⁸ www.ditl.info

RACHID P14

Wajdi Mouawad préfère présenter les noms des personnages principaux de sa pièce dans la première page de son texte, sans aucune information ou détails sur leur rôle social, ni indications sur la relation qu'ils entretiennent entre eux. C'est aux spectateurs d'en faire le montage, grâce aux repères textuels et scéniques qu'offre la pièce.

Incendies :

PERSONNAGES

Nawal

Jeanne

Simon

Hermile

Antoine

Sawda

Nihad p09

Quant à Laurent Gaudé il relance l'intérêt du lecteur/spectateur avant chaque acte en introduisant les personnages qui apparaissent dans l'acte avec des informations sur l'âge, fonction et parfois la relation qu'ils entretiennent entre eux.

Les Sacrifiées :

RAISSA

PERSONNAGES

Raïssa, jeune fille (entre quinze et dix-huit ans)

Hommes 1, l'aîné de la Djemâa

Homme 2 et Homme 3, hommes de la Djemâa

Le lieutenant

Brissac, soldat français, pied-noir

Langlois, soldat français

Rafaelli, soldat français

Charles, soldat français

Messaoud, soldat français d'origine algérienne

Le chœur des soldats p08

PERSONNAGES

LEILA

Raïssa (environ quarante ans)

Le chœur des émigrés algériens

Leïla (environ vingt-cinq et trente ans)

Meriem, mère adoptive de Leïla

Messaoud, père adoptif de Leïla

Brissac, pied-noir

Deux passants

Homme 1 et homme 2, villageois algériens

Femme 1 et femme 2, villageoises algériennes. P44

PERSONNAGES

SAIDA

Raïssa (environ cinquante-cinq ans)

Leïla (environ trente-cinq et quarante ans)

Saida (environ dix-huit ans)

Selim, frère cadet de Saïda

Le chœur des gens du quartier

Voisine 1 et voisine 2

Trois jeunes hommes : Homme 1 (Rachid), Homme 2 (Ahmed) et Homme 3 (l'inconnu, le leader) P80

b-2- Didascalie fonctionnelle :

Définition avant chaque réplique de l'identité du locuteur, indication des séparations dramaturgiques (actes, tableaux) et des unités de jeu (scènes, séquences), précisant au début de chaque acte des éventuelles modifications du lieu.

L'action, mention des personnages présents au début de chaque scène, indications sur les objets, l'éclairage, les éléments sonores, indication du destinataire, des déplacements, des mimiques, des sorties anticipées etc.

Les indications de séparation dramaturgique dans *Une Virée* ne concernent que les quatre panneaux à la place d'actes et de tableaux. En revanche il n'y a aucune séparation entre les unités de jeux (scènes et séquences).

Le choix de mot panneau est très pertinent. Cette division de la pièce ne renvoie à aucune des divisions citées par les livres théoriques. Mais c'est aussi l'une des caractéristiques des auteurs contemporains. Michel Pruner affirme que : « Les auteurs contemporains reprennent parfois ces divisions traditionnelles (...) actes, mais ils usent souvent d'autres dénomination pour désigner les grandes articulations de leur textes (...) « épisodes » (...) « journées » (...) séquences ... »⁶⁹

Parmi les multiples significations du mot panneau, le dictionnaire offre la définition suivante : « Panneau n. m partie plane d'un ouvrage de menuiserie, de maçonnerie, etc., délimitée par une bordure et en général quadrangulaire. »⁷⁰

Il se peut que Aziz Chouaki ait choisi ce mot précisément pour ce sens. Signifiant ainsi que ses personnages sont captifs d'un espace bordé par des limites politiques, sociales et géographiques. Ces trois éléments conjugués musèlent les protagonistes qui voient leur virée prendre fin devant la mer qui délimite le paysage final de la pièce.

Il se peut aussi que l'allocution verbale « tomber dans le panneau » ait motivé le choix de Aziz Chouaki. Cette expression signifie se laisser prendre au piège. L'auteur condamne les personnages à la permanence de ce piège malgré leur mobilité dans différents lieux. Que ce soit dans la première, la deuxième, la troisième ou la quatrième partie, ils sont toujours dans un panneau.

Choisir une division par un auteur répond à des considérations esthétiques et stylistiques. Michel Pruner va au-delà de ces considérations jusqu'à justifier ce choix par la façon dont les dramaturges perçoivent le réel : « Ces divers systèmes de découpage du texte renvoient à des considérations esthétiques autant que stylistiques. On verra que le choix des dramaturges repose à la fois sur leur façon d'appréhender le réel –selon qu'ils perçoivent le monde comme une réalité prédéterminé par une transcendance ou comme un chaos sans finalité- et sur leur manière de le raconter de façon continue ou discontinue. »⁷¹

Ces quatre panneaux d'*Une Virée* ne revêtent pas une valeur esthétique, car à l'image des sables mouvants, les trois amis s'enfoncent de plus en plus dans le piège au fur et à mesure qu'ils se meuvent. Sur le plan du style, l'auteur tisse parfaitement le panneau vers lequel se dirigent ces personnages dépourvus de toute autre alternative.

⁶⁹ PRUNER, Michel. *L'analyse du texte de théâtre*. Ed Armand Colin, 2005, p19

⁷⁰ Dictionnaire encyclopédique, *Petit Larousse en couleurs*, Ed, Librairie Larousse, 1980, p663

⁷¹ PRUNER, Michel. *L'analyse du texte de théâtre*. Ed Armand Colin, 2005, p19

La façon de Aziz Chouaki d'appréhender le réel correspond plutôt à un chaos sans finalité. Dans leur descente au fond du gouffre, les personnages ne sont assistés par aucune force extérieure qui rendrait envisageable leur salut. Au contraire la continuité dans la manière de raconter (un panneau renvoie à un autre) les condamne à une mort (réelle et métaphorique) inexorable.

Aziz Chouaki présente au début de chaque panneau des informations sur le lieu qui change d'un panneau à un autre et sur les personnages présents dans la scène.

Les didascalies du premier panneau concernent seulement les informations sur le lieu et les détails sur l'aspect vestimentaire des trois protagonistes sans allusion au moment de l'action.

Une Virée :

Bar pourri d'Alger, parpaings, cageots de bière, bruit de fond. Mokhtar, Lakhdar et Rachid sont à une table, jonchée de bouteilles de bière. Mokhtar, très napolitain, chaussures noires et blanches, Lakhdar, look rock, bandana, perfecto sans manches, Rachid, ultra neutre. Les trois larrons boivent. En tambourinant sur la table, Lakhdar chante en yaourt Owner of the lonely heart. p17

Dans le deuxième panneau les didascalies précisent le lieu où se trouvent les personnages en ignorant toute indication sur le temps. Comme si Aziz Chouaki voulait attirer l'attention du lecteur sur l'importance du lieu et son influence sur le déroulement de l'action.

Une Virée :

Ils sont devant une espèce de mur au bas duquel on voit un soupirail grillagé. C'est Tabessrassék, clando d'alcool. Les trois amis semblent faire la queue. Comme s'il y avait du monde. P27

Dans le troisième panneau les didascalies s'intéressent pour la première fois au temps et au moment de l'action, mais cette indication se résume à un seul mot (la nuit).

Une Virée :

Front de mer, baie d'Alger, la nuit, lumières de la ville, Alger-Vegas. Assez entamés, les trois larrons sont dans une voiture, Mokhtar conduit. Les cônes circulent, les pilules et les bouteilles aussi, Rachid est derrière. Autoradio, musique chaabi. P35

IL semble que le temps dans *Une Virée* n'occupe pas une place très importante et il est clair que le dramaturge essaye de le démontrer pour renforcer l'idée de l'errance des personnages, qui sont dans les lieux décrits et hors du temps imprécis et secondaire.

Le quatrième panneau renforce cette idée, car les didascalies qui l'introduisent représentent le même espace temporel du troisième panneau (la nuit) introduit cette fois, par d'autres mots (l'une, étoiles). Le temps est le même, les deux moments ne sont qu'une paraphrase du premier.

Une Virée :

Plage, rochers, lune, étoiles, mer. Les trois larrons sont calés contre des rochers, un poste cassette diffuse Boney M. Chacun devant son bouzelouf, ils mangent, souvent des bouteilles. P45

Incendies est partagée en quatre actes qui ont pour titre (Incendie de) comme pour embraser la pièce. Plusieurs *Incendies* n'est qu'une forte indication du degré croissant de la violence que représente l'histoire de cette pièce de théâtre. Et chaque acte comprend plusieurs scènes ou le dramaturge présente les objets, les lieux, l'âge du personnage principal.

Incendies :

Actes :

INCENDIE DE NAWAL. P11

INCENDIE DE L'ENFANCE. P35

INCENDIE DE JANNAANE. P53

INCENDIE DE SARWANE. P75

Scènes :

1. Notaire

Jour. Été. Bureau de notaire p11

5. Ce qui est là

Aube. Forêt. Rocher. Arbres blancs. Nawal (14) ans. Wahab. P24

8. Promesse

Nuit. Accouchement de Nawal. Elhame donne l'enfant à Nawal (15 ans). P29

21. La guerre de cent ans

Nawal (40 ans) et Sawda. Local détruit. Deux cadavres gisent sur le sol. P 53

29. La parole de Nawal

Simon ouvre le cahier rouge. Nawal (60 ans) témoigne devant les juges. P 71

Laurent Gaudé adopte presque la même technique que celle de Mouawad. Il partage sa pièce en trois actes et chaque acte comporte plusieurs scènes avec indications sur le lieu, les objets, et parfois le lien qui existe entre les personnages. À la différence des deux autres auteurs, Gaudé donne plus de détails sur les scènes (position des personnages, geste des comédiens, repères spatio- temporels) dans un souci de bien situer le lecteur/ spectateur par rapport au changement de temps (les trois générations de femmes) et le lieu (l'Algérie).

Les Sacrifiées :

Actes :

RAÏSSA

LEÏLA

SAÏDA

Scènes :

Les hommes de la Djemâa, réunis de nuit, sur une colline. Ils sont assis les uns à côté des autres. P11

La jeune Raïssa est là. On distingue d'abord qu'une silhouette, face aux hommes de la Djemâa. P11

Les abords d'une ferme dans les collines. La ferme a manifestement subi une attaque. Fumée. Objets répandus aux alentours. Un groupe de soldats approche, doucement. Ils fouillent du pied les objets, prennent possession des lieux. P18

Raïssa, seule, dans les rues d'Oran. Elle est enceinte de neuf mois. En loques. P 39

Leïla est en Algérie. Dans le village de Raïssa. Entourée d'hommes et de femmes du village. P63

Les trois jeunes hommes autour de Saïda qui est à terre. Ils tournent autour d'elle. Elle vient d'être frappée au visage. P 93

Leïla et Saïda. Leïla tient Saïda dans ses bras, comme pour la bercer. Le corps de Saïda a cicatrisé. P100

b-3- Didascalies expressives :

Indications sur la façon de dire le texte, le débit de la parole, le timbre de la voix, le sentiment ou l'intention qui détermine la parole.

En relevant ces didascalies nous nous sommes rendu compte que le ton, le timbre de la voix des personnages sont emprunts d'une violence et d'une colère mêlée à la vengeance.

Une Virée :

Rachid : (entre ses dents) Le jour de l'indépendance.

Lakhdar.- (tendu) T'as dit quoi, là, Rachid ?

Lakhdar.- (il élève la voix) Attention, tu me cause plus riche, s'il te plaît

Mokhtar.- (...) (La lumière baisse progressivement, il gueule)

Incendies :

Hermile lebel. (...) la mort, ça n'a pas de parole. (...)

Il éclate en sanglots p12

Le silence est parfois un signe de rage et de colère chez les personnages.

Long silence.

Simon. Elle nous aura fait chier jusqu'au bout ! La salope ! La vieille pute ! La salope de merde ! L'enfant de chienne ! La vieille câlisse ! La vieille salope ! L'enculée de sa race ! (...) p15

Jeanne et Simon parlent en même temps

Jeanne. Simon, écoute, je m'en fous ! Je m'en fous de ton combat de boxe ! Ta gueule !... Simon ! Elle a été emprisonnée ! Elle a été torturée ! Elle a été violée ! Tu m'entends ! Violée ! (...) p67

Cette forme de didascalie est très rare dans *Les Sacrifiées* puisque le dramaturge donne plus d'importance aux didascalies initiales comme nous l'avons déjà avancé plus haut.

b-4- Didascalies textuelles :

Elles se trouvent insérées à l'intérieur du dialogue, qui dit implicitement le jeu des personnages.

Une Virée :

Lakhdar lui tend une bière p17

Il crache la lame qui se plante sur la table. Silence. Il éclate de rire, reprend la lame et la remet dans sa bouche) p18

(Il jette son comprimé en l'air et le gobe en lui parlant) p19

(Il sort une plaque de shit et lui parle) p28

(Il jette le crâne en l'air et l'amortit du pied gauche. Il dribble des joueurs imaginaires. Les deux autres se lèvent un peu au cric. Du pied, Mokhtar passe le crâne à Lakhdar, qui le dévie sur Rachid. Ils jouent avec le crâne.) p48

Mokhtar se jette sur Rachid qui tire deux coups de travers, il rate Mokhtar. Celui-ci s'empare d'un bouzelouf et fracasse la tête de Rachid. P54

Incendies :

Le notaire ouvre l'enveloppe.

Le notaire sort les trois objets. P13

Long silence

Il l'embrasse. P25

Nawal s'agenouille. P27

Nawal glisse un nez e clown dans les langes de l'enfant. On reprend l'enfant. P29

Nawal (45 ans) est là. En face d'elle, Malak, debout, avec deux bébés dans ses bras.

Les Sacrifiées:

Tous s'approchent, y compris ceux de la grange qui reviennent. Corps d'un homme arabe. Criblé de balles. Défiguré. Temps. Ils regardent. Horrifiés. Temps. P19

Raïssa (elle frappe du pied par terre). Là. P25

Le lieutenant. (...) j'ai trouvé des papiers0 (il brandit une enveloppe.) et plus encore.
Ta gamine, Charles, elle était armée. (il sort un couteau de berger). P28
Leïla. Je vais saigner une bonne fois pour toutes, puis plus jamais.
Elle prend un couteau et se le plonge dans le sexe. Elle hurle. Tombe à terre.
Gémissant. P73

Dans les trois pièces il ya plus de didascalies textuelles que de didascalies expressives car comme toute pièce théâtrale le jeu des personnages doit être orienté au fur et à mesure de l'avancement du texte.

Il existe un autre modèle de classification des didascalies. Sanda Golopentia, dans «Economie des didascalies» propose une typologie des didascalies en fonction des critères distinctifs permettant de distinguer les lignes de forces du domaine didascalique. Autrement dit selon la forme, la valeur et le rôle de ses indications scéniques que les théoriciens du théâtre appellent aussi indications de mise en scène ou de régie, énoncé didascalique ou para texte théâtral.

b-5-Didascalies objectives /didascalies subjectives :

1- Didascalies objectives :

Elles décrivent (narrent) des mouvements, gestes, actions, ou spécifient le sujet parlant, l'agent, le lieu, le moment etc.

Dans ce genre de didascalies, le dramaturge ne porte aucun jugement sur les personnages, leurs gestes et leurs actions ni sur les lieux de la scène.

Une Virée :

- Mokhtar donne un coup de pied vers Rachid et le rate. Celui-ci sort son Beretta et pète les plombs. Il redresse son torse et prend Mokhtar en joue. P54
- Il s'ouvre une bière et a vale un cachet. p22
- Rachid range l'arme dans son ceinturon. p23
- Mokhtar monte sur un rocher et pisse dans la mer. p50

Dans ces exemples, Aziz Chouaki présente ses personnages, narre les actions et introduit un élément du cadre (rocher) où la scène se joue sans manifester un intérêt

particulier ou éprouver une indignation quelconque à l'encontre des personnages et de leurs gestes. Il ne porte aucun intérêt non plus au rocher dans le troisième exemple.

Incendies :

Salle d'entraînement. Simon avec Ralph. P20

Il raccroche. Chacun se saisit d'un seau. Et le vide dans le trou. On enterre Nawal et l'on part sans avoir posé de pierre. P33

Hermile ouvre robinet pour arroser sa pelouse. Jeanne et Simon rejoignent Hermile.

Bruit de marteau piqueurs. P48

Wahab Nawal et (14 ans) au rocher aux arbres blancs. Nawal déballe un cadeau. P55

Les Sacrifiées :

Messaoud et Rafaëlli apportent le méchoui. Ils servent les autres. Distribution. Cris. Rires. Dégustation. P35

Elle se frotte le visage contre le bitume. P47

Elle sort de son sac le doigt de Brissac et se met à creuser la terre. P72

2- Didascalies subjectives :

L'auteur intervient d'une manière plus personnelle. Au contraire des didascalies objectives, l'auteur présente un jugement de valeur quant à ses personnages, leurs gestes et lieux.

Une Virée :

-Bar pourri d'Alger (...) Rachid ultra neutre (...). P17

-Rachid s'interpose énergiquement, envoie valser Mokhtar, d'un clin d'œil complice. Calmement, il parle à la queue imaginaire. P31

Dans *Une Virée* Aziz Chouaki utilise des didascalies objectives et subjectives à la fois.

-Front de mer, baie d'Alger, la nuit, lumières de la ville (...) les trois larrons sont dans une voiture (...). P35

L'auteur évoque objectivement les lieux (front de mer, baie, voiture), mais il intervient d'une façon plus personnelle pour parler de ses personnages. Il les qualifie ici de larron (voleurs).

Incendies :

Temps. Sawda chante comme on prie. P54

Le milicien agrippe Nawal figée de peur et pose son couteau sur sa gorge. P57

Cette forme de didascalie n'est pas employée par le dramaturge. On a l'impression que l'auteur ne veut pas se mêler à l'histoire de ses personnages.

Les Sacrifiées:

Ils arment leurs fusils. Raïssa descend tout doucement de l'arbre. Temps. Elle reste pétrifiée au pied. P24

Elle ramasse une bouteille cassée et s'en scarifie les avants bras. Sans douleur.) p47

On frappe à la porte. Entre Brissac, en costume de ville, chapeau à la main, un peu gêné. Il porte un pansement au doigt. P60

Raïssa tape du pied par terre, comme une furie, elle semble possédée. P68

b-6- Didascalies obligatoires/ didascalies optionnelles :

1- didascalies obligatoires :

(Titre de la pièce, démarcations des répliques, des scènes, des actes) se positionnent avant l'unité qu'elles permettent d'isoler. C'est pourquoi Sanda Golopentia propose de les appeler préfixes didascaliques.

Dans la première typologie, nous avons déjà mentionné que Aziz Chouaki a préféré utiliser le mot panneau au lieu de tableaux et actes. Les deux autres dramaturges lancent les titres des actes. Le titre de la pièce *Une Virée* impose un questionnement sur le temps : la durée de la virée des trois personnages.

2- didascalies optionnelles :

Elles ont une valeur plutôt diacritique que démarcative. Dans ce type de didascalie, il est question de préciser la manière avec laquelle les répliques sont prononcées et les gestes sont joués.

Une Virée :

-Le ton : Rachid.- (calme) c'est pour pas qu'on me fasse chier. P18

-Le jeu : (Lakhdar se baisse vers le soupirail, parle, glisse une liasse et ressort des bouteilles de vin qu'il met dans son gros sac). P32

Il existe dans la pièce des didascalies qui démontrent à la fois le jeu et le ton.

Une Virée :

(Il se rasait, Lakhdar et Rachid, chaude discussion). P21

Incendies :

Aucune didascalie sur le ton n'est utilisée par l'auteur.

-Le jeu : Abdessamad sort. Jeanne appelle

Jeanne s'en va en tendant son téléphone. P 56

Sawda tire un second coup sur le corps du milicien. P57

Les Sacrifiées:

-Le ton :

Passant 1 (il rit). Tu veux que je t'embrasse ? p52

On entend, au loin les cris de Meriem. P 47

Chants, danses. Puis, enfin, un grand cri de Leïla qui annonce qu'elle vient d'arriver. P63

-Le ton et le jeu en même temps :

Elle prend un couteau et se le plonge dans le sexe. Elle hurle. Tombe à terre. Gémissant. P73

c-Catégorisation en fonction de la position :

c-1-Didascalies extérieures :

(Initiales ou finales) qui composent le cadre syntaxique de la pièce.

Dans *Une Virée* les didascalies initiales ne le sont que pour chaque panneau, il n'existe pas des didascalies initiales pour toute la pièce à l'exception de la liste des personnages. Même chose pour les didascalies finales, chaque panneau est clos par un texte didascalique presque identique pour les trois premiers panneaux :

-Noir total.

-Noir.

-Noir.

Quand à celui du quatrième panneau, il peut être considéré comme texte didascalique finale du panneau et de toute la pièce.

-Musique, Kutche, noir.

La typographie de cette didascalie est importante à souligner : le mot musique et le mot noir sont écrits en italique comme toutes les didascalies. Alors que le titre du morceau musical de Cheb Khaled (Kutch) qui était à l'origine de la dispute fatale, est resté en caractère normal. Comme s'il ne faisait pas partie proprement dit de la didascalie finale.

Pour *Incendies* et *Les Sacrifiées* cette forme de didascalie n'est pas respectée. On trouve quelques scènes sans didascalies initiales et très peu de scènes avec didascalies finales.

c-2- Didascalies intérieures :

(Médianes), qui peuvent être structurantes (démarcage des scènes, spécificité de la source locutoire etc.) ou non- structurantes (indication des gestes par exemple).

Ce type de didascalie est bien présent dans les trois pièces sous plusieurs formes déjà mentionnées dans la classification précédente (initiales, fonctionnelle, expressives et textuelle).

Conclusion :

Dans les deux sections de cette partie nous nous sommes intéressés à l'aspect purement technique de l'écriture théâtrale. Nous nous sommes arrêtés sur ces éléments pour mieux comprendre et situer la position des auteurs d'Une Virée de Incendies et de Les Sacrifiées par rapport à l'écriture théâtrale en général et la production dramaturgique contemporaine en particulier. Le clivage entre ces deux stratégies d'écriture adoptées par les trois dramaturges constitue le point de déclenchement d'une violence généralisée qui touche le texte, les personnages, la société et par extension le lecteur/ spectateur. Le moyen trouvé par ces auteurs afin de rendre cette violence aussi diffuse ; n'est autre que la langue. A vrai dire, la violence verbale instaurée dans les trois pièces est à la fois un prétexte et un instrument pour tous les types de violences présents dans les trois textes lesquels nous avons présentés plus haut. Nous pouvons dire que nous sommes en face d'une écriture violente qui

mobilise la réalité sociale au service de la fiction littéraire afin de fusionner les deux dans une tentative d'interpeler sur la nécessité et le devoir de mieux comprendre les raisons qui poussent à la violence pour mieux en combattre les conséquences.

Chapitre II

La violence de l'écriture

Introduction

I- Un récit déstructuré

Parler d'écriture contemporaine au théâtre c'est revenir aux années cinquante où un groupe d'auteurs révolutionnent le théâtre déjà connu sous l'appellation de « théâtre bourgeois ». Ces auteurs forment ce que les théoriciens et historiens du théâtre appellent « l'avant- garde ». « Le théâtre contemporain est encore identifié à « l'avant- garde » des années cinquante (...) Comment (...) imaginer le rassemblement sous la même bannière d'auteurs aussi différents qu'Adamov, Beckett et Ionesco sans en être surpris ? »⁷²

Limiter la période de l'avant-garde à celle d'Adamov, de Beckett et de Ionesco serait historiquement incorrect, puisque dans « Le théâtre » Marie-Claude Hubert cite la pièce « Ubu Roi » d'Alfred Jarry, comme la première pièce moderne et la considère comme la première pièce d'avant- garde. « Lorsque Alfred Jarry, en 1896, donne Ubu roi, la pièce fait l'effet d'une bombe. (...) Considérée à juste titre comme la première pièce d'avant-garde. »⁷³

Parmi les raisons multiples du changement dans l'écriture dramatique, la volonté de rompre avec la tradition « littéraire du théâtre français » qui avait pour base historique la « belle langue » et comptait sur elle pour tout exprimer. « Le théâtre repose sur la tradition historique d'une « belle langue » (...) contre une tradition dite « littéraire » (...) des auteurs marquaient ainsi l'insuffisance du verbe et son incapacité à tout transmettre avec une égale autorité. »⁷⁴

Notre travail ne s'attardera pas sur l'historique de l'écriture théâtrale contemporaine, il s'intéresse plus à ses caractéristiques que nous avons identifiées dans les trois pièces. L'écriture théâtrale contemporaine présente plusieurs marques qui font d'elle une production théâtrale où les repères de temps et d'espace disparaissent. Les auteurs créent des personnages et les mettent dans un cadre qui cause leur déperdition. « Dans le théâtre contemporain, où, pour les personnages eux-mêmes, le temps est devenu une énigme. »⁷⁵

Les personnages se trouvent donc dans une situation qui leur échappe. Ne pas pouvoir se situer par rapport à son temps, est une forme de déperdition totale. Les auteurs dramatiques

⁷²RYNGAERT, Jean-Pierre. *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Ed. Nathan, 2003, p09

⁷³HUBERT, Marie- Claude. *Le théâtre*. Ed, Armand Colin, 2005, p150

⁷⁴RYNGAERT, Jean-Pierre. *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Ed. Nathan, 2003, p119

⁷⁵HUBERT, Marie- Claude. *Le théâtre*. Ed, Armand Colin, 2005, p172

contemporains poussent cet état de désorientation jusqu'à l'aliénation. Puisqu'il n'y a pas de temps, il ne peut pas y avoir de chronologie : « Dans le théâtre contemporain (...) la notion de chronologie n'a plus la même signification »⁷⁶

Dans les trois pièces l'ordre chronologique n'est pas du tout respecté par les personnages. Plongés dans un cadre temporel ambiguë, ils ne prêtent aucune importance à la valeur du temps. Cela se traduit par leur indifférence totale à l'ordre chronologique des événements et aux personnages historiques.

Il est très fréquent que les protagonistes d'*Une Virée* citent des personnages historiques dans un ordre qui n'obéit à aucune logique de classification.

Une Virée, exemple 1 :

Lakhdar.- C'est bon, les gars. Il y a ce qu'il faut là. De quoi prendre le maquis (...) tous les infidèles, Jésus, Madonna, Moïse. p32

Dans cet exemple non seulement l'ordre chronologique n'est pas respecté mais la présence de la chanteuse Madonna entre deux prophètes, démontre l'attachement de l'auteur au monde de la musique omniprésent dans la pièce.

Le désintéressement à l'histoire des peuples et des personnages historiques cités dans cet exemple, pousse Mokhtar à les énumérer dans une suite désordonnée qui réduit leurs exploits légendaires à de simples **trucs**.

Une Virée, exemple 2 :

Mokhtar.-Mais si, y a toujours eu des Arabes, Abraham, les trucs avec les Romains, les Grecs ; Les Jules César. P39

Dans *Les Sacrifiées* et *Incendies*, les auteurs mentionnent des personnages qui ont réellement existé dans la vie des protagonistes mais toujours sans indication précise de temps. Le temps reste une énigme à résoudre il ne suffit pas de le remonter afin d'en connaître ou en tirer des indices qui permettrait de reconstruire le puzzle identitaire.

⁷⁶HUBERT, Marie- Claude. *Le théâtre*. Ed, Armand Colin, 2005, p172.

Les Sacrifiées :

homme1.tu ne trouveras plus personne. La **Djemâa** se dissout cette nuit. p13

Incendies :

Le notaire (...) remettra une enveloppe. p15

Les auteurs dramatiques contemporains utilisent des personnages imaginaires ou fantasmagoriques pour dérégler le temps et déroger à l'ordre chronologique. « L'apparition de personnages rêvés ou nés d'une fantasmagorie est un moyen commode pour mêler les époques et brouiller la chronologie »⁷⁷

Aziz Chouaki fait naître du désir de Rachid, Lakhdar et Mokhtar, trois personnages imaginaires qui correspondent parfaitement au profil rêvé de chacun d'entre eux. La présence de Farouk, Salim et Karim n'est que la projection chimérique de leur souhait de mener une vie de **rêve**.

Cette technique du dérèglement du temps est adoptée par les auteurs contemporains. Au départ, le temps au théâtre est double : le temps de la fiction dit référentiel, et le temps de la représentation théâtrale. Les auteurs utilisent le temps au théâtre, non pas pour le valoriser ou bien pour s'y référer, mais pour démontrer son invraisemblance et son incertitude. « Les auteurs jouent alors sur les marques ordinaires du temps au théâtre, ils les dérèglent pour en souligner la fragilité ou la bizarrerie. »⁷⁸

Aziz Chouaki ne joue pas avec les marques du temps. Il essaye de les éliminer de sa pièce. En effet il n'existe aucune référence précise au temps. Par exemple, le premier panneau est clos par la fermeture du bar où se trouvaient les trois personnages. Ils ne semblent guère soucieux de cette fermeture incompréhensible. Si le bar devait fermer selon un horaire préétabli, les trois amis ne le comprennent pas. Pour eux le temps de la fermeture n'est pas encore venu parce qu'ils n'ont pas encore fini de boire. Effectivement l'unité de mesure temporelle c'est les cageots :

Une Virée :

Mokhtar.- *Quoi fermer, on n'a même pas fini nos cageots(...)* p24

⁷⁷HUBERT, Marie- Claude. *Le théâtre*. Ed, Armand Colin, 2005, p172

⁷⁸RYNGAERT, Jean-Pierre. *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Ed. Nathan, 2003, p84

Aziz Chouaki pousse le dérèglement du temps jusqu'à l'abolir par la volonté de ses personnages qui associent le temps de la fermeture à un autre temps révolu, celui de l'Union Soviétique. Sachant que la pièce a été écrite en 2006, cette référence n'est pas du tout anodine, ou le délire d'un personnage ivre. Elle résume parfaitement l'indifférence des trois protagonistes au temps :

*Mokhtar.-(...) C'est le rationnement, l'Union Soviétique ? (vers le patron imaginaire)
Allez, le patron, il va pas nous jeter comme ça (...) Holà, tu vas pas nous jeter dehors,
non ?*

Noir total. p24

Aussi Wajdi Mouawad place ses personnages et ses lecteurs dans un temps imprécis à savoir la lecture du testament qui indique la fin d'une période et le commencement d'une autre, autrement dit la mort de la mère donne le départ de la vraie vie de ses enfants en effet le legs qu'elle leur a laissé ne constitue pas un patrimoine successoral mais une injonction pour retrouver leur vraie vie.

Incendies :

L'ouverture du testament se fait en présence de ses deux enfants: Jeanne Marwan et Simon Marwan... p13

Cette enveloppe n'est pas pour toi.

Elle est destinée à ton père

Le tien et celui de Simon

Retrouve-le et remets- lui cette enveloppe.p13

Cette enveloppe n'est pas pour toi

Elle est destinée à ton frère

Le tien et celui de Jeanne

Retrouve-le et remet-lui cette enveloppe. p14

De même pour *Les Sacrifiées* la mort de la mère n'est que le début d'un long périple dont lequel la fille se trouve impliquée malgré elle. C'est toujours une histoire de legs et de succession, cette fois le personnage défunt laisse en héritage la malédiction d'une identité aux traits estompés.

Les Sacrifiées :

Raïssa : ma mère

(...)

homme1 : elle t'a maudite à ta na naissance p13

Raïssa : la malédiction, Leïla. Qui nous frappe de mère en fille. La malédiction qui te frappe à ton tour et qui veut que nous ne transmettions rien d'autre à nos filles que la grimace du malheur. P 72

Leur rapport au temps ne s'arrête pas à l'indifférence. Il est écrasé par l'espace.

Dans cette partie il s'agit de démontrer la valeur que donnent les auteurs à l'espace à travers le rapport des personnages aux éléments spatiaux- temporels. Du moment où les personnages arrivent à se mettre dans un espace, le temps disparaît complètement. Impatient de trouver où aller, dans *Une Virée* les trois amis impatients, basculent de l'empressement (la fin du premier panneau) à la patience et l'attente au début du deuxième panneau

Une Virée, exemple 1:

Ils sont devant une espèce de mur(...) les trois amis semblent faire la queue comme s'il y avait du monde. P27

A aucun moment, l'un des personnages ne fait remarquer à ses amis ou au patron du bar qui va fermer l'heure pour situer la fermeture par rapport à l'avancement de la nuit.

Le lecteur ne trouve jamais des phrases comme (c'est encore tôt, il ne fait pas tard). Cela peut être expliqué par l'importance qu'accordent les protagonistes à l'espace. Pour focaliser toute leur intention et centrer leur intérêt sur l'espace et l'espace seulement ; Aziz Chouaki clôt le premier, le deuxième et le troisième panneau par le questionnement et la quête d'un lieu. Rachid, Lakhdar et Mokhtar semblent toujours se poser la question où pouvons-nous aller?

La fin du premier panneau s'inscrit dans ce cadre même si les personnages ne se posent pas la question directement:

Mokhtar.- Allez, le patron, il va pas nous jeter comme ça (...)

Noir. P24

La question est plus claire dans la fin du deuxième panneau :

Rachid.- Elle est garée où ?

Noir. p41

Ici les trois amis cherchent l'emplacement où la voiture est garée pour aller vers un autre endroit incertain.

Même chose pour le troisième panneau, à une seule différence. Après avoir posé la question, les trois amis se mettent d'accord sur une destination :

Une Virée, exemple 2:

Mokhtar.- (...) Bon on va où, les gars, on va où ? (...)

Rachid.- Je connais un coin gentelmen (...)

Mokhtar.- Ouais en avant.

Noir. P41

Il devient clair que l'élément le plus important pour les protagonistes, est l'espace. D'ailleurs c'est cet élément qui permet à la pièce de durer, comme si chaque question qui clôt un panneau ouvrait le suivant. C'est la quête de l'espace qui permet aux personnages d'évoluer dans la pièce. La preuve, avec le quatrième panneau. Les personnages sont confrontés à un problème ils ne peuvent plus se poser la question : où pouvons nous aller ? La présence de la mer les prive de la liberté de mouvement. C'est la fin de leur rêve qui a existé l'espace d'*Une virée*. Ils se voient dépossédés de leur faculté de décision, c'est la mer qui décide pour eux. Ils ne peuvent plus aller au-delà. Les tensions et les querelles atténuées jusque-là par l'ivresse et la liberté de mouvement, surgissent et atteignent leur comble. Clore le quatrième panneau et la pièce par la mort de Rachid laisse à penser que les personnages ne peuvent plus exister dans un espace hostile à leur désir de se déplacer.

Aziz Chouaki utilise l'espace pour référer au temps absent des deux premiers panneaux. Le troisième contient la première indication temporelle utilisée par l'auteur (nuit), noyée dans des repères spatiaux (*front de mer, baie d'Alger, (...) Alger(...) voiture (...)* .p35 L'espace vient se superposer au temps dans *Une Virée*. Le dramaturge utilise le mot *nuit* suivi de (*lumières de la ville* p35) pour souligner son insignifiance. Il ne garde de la nuit que son obscurité qui met en valeur les lumières de la ville d'Alger.

Dans le quatrième panneau, l'auteur reprend le temps du troisième panneau sans citer le mot nuit. Il utilise un espace pour l'insinuer (*lune et étoiles*). En d'autres termes le temps s'efface au profit de l'espace dans *Une Virée*.

Dans le même registre Wajdi Mouawad associe morcellement de l'identité au démantèlement de l'espace. Les jumeaux ont la tâche de reconstruire leur identité en défaisant l'espace. En d'autre terme, chaque lieu visité correspond à un élément retrouvé. Les étapes à suivre du Canada jusqu'au la montagne sont nombreuses mais disposées d'une façon qui sert à l'abolition de la fable, il est ainsi relativement facile pour les jumeaux de procéder à l'opération de repérage des lieux dont chacun recèle un élément de réponse à leur questionnement et renvoie au prochain lieu.

Incendies :

Jeanne est au village natal de Nawal

Jeanne. Kfar Rayat, ça se trouve où ?

Jeanne dans la prison de Kfar Rayat

(...) le village natal de madame Marwan. Ça nous a conduits à Kfar Rayat. Là, on a suivi plusieurs pistes. p82

On ne saurait dire la même chose pour les trois femmes dans *Les Sacrifiées*. Si l'espace peut être considéré comme élément facilitateur dans *Incendies* il est au contraire un acteur frein dans le déroulement de la fable dans la pièce de Laurent Gaudé. Le retour au lieu où tout a commencé ne fait qu'éloigner la fille de sa mère avec le concours tantôt de la Djemâa et tantôt de l'espace lui-même qui reste aussi muet qu'une tombe ou des personnes murées derrière leur silence.

Hormis le dérèglement du temps, l'une des caractéristiques majeures de l'écriture théâtrale contemporaine, est l'absence de la fable. Le non-respect de l'ordre chronologique des événements de l'histoire conduit à sa disparition. « Ne se limitant plus à la succession chronologique des éléments qui constituent l'armature de l'histoire représentée, la fable devient une structure morcelée (...). »⁷⁹

Dans les trois pièces les auteurs n'ont pas opté pour la construction d'une histoire. Loin de là, le lecteur de cette pièce ne trouve aucune dimension narrative susceptible de construire une fable. « Encore faut-il toute fois qu'existe une fable : certains auteurs actuels ne fondent plus leurs textes sur cette dimension narrative »⁸⁰

79 PRUNER, Michel. *L'analyse du texte de théâtre*. Ed Armand Colin, 2005, p26

80 *Ibid*, p.27

Il devient difficile de lire le théâtre contemporain en général et très compliqué par conséquent de repérer la fable dans les trois pièces, ce qui a compliqué l'élaboration du schéma actantiel de la pièce. « Désormais, la notion de fable s'est diluée (...). Difficile dès lors de rechercher la fable dans un théâtre qui en fait l'économie. »⁸¹

L'absence de la fable dans le théâtre contemporain est remplacée par l'omniprésence de la langue et de la parole. « Le théâtre cesse de raconter des histoires pour n'être plus qu'une parole ou acte. »⁸²

Les auteurs dramatiques contemporains utilisent un langage particulier pour ajouter au désarroi de leurs personnages. Ils en font le lieu où s'exprime le clivage entre l'être et la langue qu'il parle.

En effet Marie- Claude Hubert souligne cette caractéristique de l'écriture dramatique contemporaine dans le chapitre intitulé « la pièce contemporaine » de son ouvrage « Le théâtre » : « Ce qui caractérise ces auteurs dramatiques, c'est un rapport au langage bien particulier pour eux, le langage, toujours étranger à l'homme est le lieu où se marque l'aliénation de leurs personnages. »⁸³

Elle insiste sur ce point et le considère comme l'aspect moderne du théâtre contemporain. Elle fait du « langage dramatique nouveau » la seule voix qui pourrait porter et exprimer cette aliénation. « La modernité de ce théâtre (...) sa dimension philosophique, c'est de montrer la forme la plus profonde d'aliénation, celle de l'être au langage (...) Ce type d'aliénation, jamais encore porté à la scène, ne pouvait s'exprimer qu'à travers un langage dramatique nouveau. »⁸⁴

L'aliénation se traduit dans *Une Virée* par la déperdition et l'errance des protagonistes. Aziz Chouaki efface tous les repères temporels de sa pièce et du langage de ses personnages. A première vue, il n'est point évident de pouvoir situer cette langue par rapport à un milieu précis ou à une époque bien déterminée. Le dramaturge ôte ainsi à ses personnages la faculté de maîtriser leur langage, ce qui les condamne à se perdre dans le temps. « Les personnages, qui ne maîtrisent pas le langage, sont inapte à se repérer dans le temps. »⁸⁵

81 PRUNER, Michel. *L'analyse du texte de théâtre*. Ed Armand Colin, 2005, p26

82 *Ibid.* p107

83 *Idem*

84 *Idem*

85 HUBERT, Marie- Claude. *Le théâtre*. Ed, Armand Colin, 2005, p171

Cela se voit dans *Une Virée* à travers l'incapacité des trois personnages de poser une question sur le temps, tout en cherchant une réponse qui s'y rapporte. Dans la scène où Lakhdar apprend la mort de tonton Bouzid par l'intermédiaire d'un personnage imaginaire, Rachid tente de savoir quand est ce que s'est produit l'événement. Mais sa question porte plutôt sur le lieu.

Une Virée :

Rachid.- tonton Bouzid ? Non ! Qui ! Où ? p28

Paradoxalement Lakhdar lui répond en précisant le temps du fait.

Lakhdar.- GIA, cet après'm, c'est ce qu'il me dit (...) p28

Le lecteur peut s'interroger sur les raisons qui poussent Lakhdar à répondre en précisant le temps à une question qui portait plutôt sur le lieu.

Dans la même perspective Wajdi Mouawad ôte de temps à autre à ses personnages la maîtrise du langage dans l'optique de les forcer à leur errance temporelle.

Incendies :

Simon. Elle nous a fait chier jusqu'au bout ! La salope ! La vieille pute ! La salope de merde ! Putain de merde ! p15

Ce choix d'écriture est moins présent dans *Les Sacrifiées* de Laurent Gaudé, le lecteur a l'impression que l'auteur n'a pas vraiment besoin d'y recourir pour souligner la déperdition manifeste de ses personnages.

Les Sacrifiées :

homme1. Indécence. Tu l'entendras partout où tu iras.

La réponse peut résider dans la difficulté des personnages de dire les choses ou d'exprimer un malaise social. Dans « Lire le théâtre contemporain » Jean- Pierre Ringaert présente le mal à dire des personnages comme une caractéristique du théâtre contemporain ou bien du théâtre du quotidien. Il parle de l'impossibilité de trouver les mots qui peuvent définir une réalité qui existe au-delà de la langue. « Les auteurs du théâtre du quotidien, en revanche,

s'attachèrent à la difficulté à dire de leurs personnages (...) à la résistance du langage quand il s'agit d'exprimer une souffrance sociale qui ne trouve pas ses mots ou qui existe au-delà des mots. »⁸⁶

L'incapacité de dire au théâtre contemporain résulte en une incompréhension entre les personnages. Ils utilisent les mêmes mots mais ils ne sont pas sûrs de comprendre la même chose et n'arrivent pas à produire le même sens. « (...) les personnages ont presque le sentiment de ne pas ses comprendre, de ne pas utiliser les mots dans la même acception. »⁸⁷

Une Virée :

Mokhtar.- Ah, c'est bon. Aérer, oui, les circuits. Mouvement, mouvement.

Rachid.- C'est quoi le mouvement ?

Mokhtar.- Quoi, c'est quoi le mouvement ? Le mouvement eh ben... c'est quand tu bouges, quoi, l'espace, c'est ça le mouvement.

Lakhdar Oui, mais il y a le temps aussi, je veux dire, on vieillit, quoi

Rachid.- Charabia, tu me prends la tête.

Mokhtar.- Quel temps, l'autre hè, le mouvement, c'est ça. P48

Toujours fourvoyés dans leur conception de l'espace et du temps, les trois amis dans *Une Virée* ne s'accordent pas sur le sens du mot mouvement. Faute de s'entendre avec les mots, Mokhtar recourt à la gestuelle afin de donner un sens commun au mot mouvement. Les autres y adhèrent sans manifester aucun désaccord. Le mot mouvement prend son sens non pas grâce à la langue, mais à l'action que résume la didascalie qui suit directement la dernière réplique de Mokhtar :

Une Virée :

Il jette le crâne en l'air et l'amortit du pied gauche. Il dribble des joueurs imaginaires. Les deux autres se lèvent un peu au cric. Du pied, Mokhtar passe le crâne à Lakhdar qui le dévie sur Rachid. Ils jouent avec le crâne. P48

Dans *Incendies* cette situation se reproduit entre Sawda et Nawal dans leur désir de revanche et d'action, le désaccord est plongé par l'auteur.

⁸⁶HUBERT, Marie- Claude. *Le théâtre*. Ed, Armand Colin, 2005, p171

⁸⁷Idem

Incendies :

Sawda. Deviner quoi ? Ekal est mort. Il reste son appareil photo. Des images cassées. Une vie détruite. P 54

II- Un langage fracassé :

Les bouts, les éclats, les morceaux, les violences reflètent l'écriture de ces trois dramaturges. *Une Virée*, *Incendies* et *Les Sacrifiées* se positionnent dans cette nouvelle catégorie dramaturgique où les dramaturges contemporains ne font pas que raconter une histoire mais travaillent une langue.

Dans *Le théâtre contemporain* Daniel Lemahieu déclare : « J'essaie de travailler sur une langue que chacun n'as pas, mais que je pense que tout le monde a. » la difficulté est ensuite de faire le lien entre cette perception de la langue est la thématique et l'univers de la pièce. »⁸⁸

Le lecteur se trouve face à des textes qui partagent le même principe que Daniel Lemahieu. Des auteurs qui rejettent les vieilles conventions dramaturgiques. Une écriture qui brise la continuité et la chronologie dans le texte.

Cette forme d'écriture que nous essayons d'étudier à travers ce chapitre correspond parfaitement à l'idée de la violence qui est le thème principal de notre recherche.

La structure de ces pièces s'inscrit dans cette forme d'éclatement et de fractionnement du récit qui accompagne un univers ridicule, absurde, violent et catastrophique où la question de l'identité sert de fil conducteur. Chaque personnage essaye de se cacher derrière la folie ou le rêve pour fuir son destin. La désorientation temporelle plonge les personnages dans l'égarement, le désespoir et l'errance.

Les trois dramaturges ne se contentent pas de brouiller le langage, ils varient aussi les cadences et les rythmes des discours de leurs personnages. Cet alliage linguistique, Robert Abirached le considère comme idiome extraordinaire. « (...) Cela donne, au théâtre, un idiome extraordinaire, fait de mots forgés de toutes pièces (...) de pseudo-vocables étrangers, d'argot et de patois (...) de cadences nombreuses. »⁸⁹

⁸⁸Daniel Lemahieu in PAVIS, Patrice, *le théâtre contemporains*, Ed, Armand Colin, Paris, 2011, p, 205

⁸⁹ABIRACHED, Robert. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Ed Gallimard, 2006, p405

Effectivement les répliques des personnages des trois pièces varient en longueur, rythme et débit.

Une Virée:

Mokhtar.- Ketchup et couscous, oh hiss. (Il jette son comprimé en l'air et le gobe en lui parlant) Allez. Satan, mon bon sultan, descends- moi ces escaliers, hop là, chut, sur la pointe des pieds, oh putain les gars ! A boire, à boire, c'est Mokhtar le fils de Belcrout City qui régale. P19

Incendies:

Nawal (...) une louve défend toujours ses petits. Tu as devant toi Jeanne et Simon. Tous tes frères et sœur. Et puisque tu es né de l'amour, ils sont frère et sœur de l'amour. Ecoute cette lettre que je l'écris avec la fraîcheur du soir. Elle t'apprendra que la femme qui chante était ta mère. Je parle au fils, car je ne parle pas au bourreau. (...) p. 90

Les Sacrifiées :

Leïla. Dérégulée. Je le savais. Meriem le disait. Je n'ai pas d'âge. Je suis toute à l'envers. Une bâtarde. Un monstre. Née de dix tortionnaires emmêlés. C'est pour cela. Je suis folle. P. 69

Le lecteur est obligé de suivre les successions de mots et de phrases prononcés d'une seule traite par Mokhtar, Nawal et Leïla. Dans d'autres tirades de la même longueur, l'auteur change continuellement de rythme. Dans les exemples suivants, le débit de la prononciation des mots est rompu par la présence des pauses et de plusieurs signes de ponctuation.

Une Virée:

Rachid.- Deux réactions, soit lui chier dessus,(pause) soit (pause) m'envelopper dedans et (...), mais vraiment (...) toute la racaille. Ouais, dépend vraiment de quand, comment, quoi ...p38

Incendies :

Simon. (...) si après ça vous êtes capable de me parler de dernières volontés...
Simon (...) si après ça vous pouvez me convaincre qu'il s'agit là des dernières volontés de quelqu'un qui a encore toute sa tête...

Simon ? Putain ! Câlisse d’hostie de crisse de fuck, de fuck, de fuck...

Silence P18

Les Sacrifiées :

Langlois. Elle a pas l’air...

Charles. Elle est pas...

Messaoud. Tu n’aurais pas dû. (Charles se tait)

Messaoud. (...) elle pouvait pas être méchante... p. 29

Le lecteur des trois pièces découvre des textes avec des rythmes brisés. La multiplication des situations de non communication et de silence génère un puzzle qui invite le lecteur à explorer la variété des pistes offerte par les dramaturges afin de mettre en exergue la réalité sociale qui prolonge l’intérêt pour les pièces. Les trois dramaturges usent de l’écrit comme miroir du vécu de leurs personnages. Le changement des cadences et des rythmes n’est que le reflet du passé, du quotidien et du devenir des personnages qui probablement se croisent avec ceux du lecteur.

D’après Roland Barthes : « Le plaisir du texte s’accomplit [de la] façon [la] plus profonde, lorsque le texte « littéraire » transmigre dans notre vie, lorsqu’une autre écriture parvient à écrire des fragments de notre quotidienneté, bref, quand il se produit une co-existence. »⁹⁰

C’est à quoi s’attendent les trois auteurs en multipliant les techniques de leur écriture selon les besoins de l’écriture contemporaine et l’exigence du lecteur / spectateur.

La violence du verbe vient confirmer le lien qui existe entre les trois pièces. Les trois dramaturges la mettent en exergue pour souligner les causes. Les personnages entretiennent des relations conflictuelles avec l’environnement social, leurs origines et racines et leurs projections dans le futur. Parfois les auteurs changent l’époque d’un tableau à un autre. Tel est le cas dans *Incendies* et *Les Sacrifiées*. Les deux auteurs partagent leurs pièces en trois tableaux et chaque tableau contient des scènes ; et chaque période, ou chaque génération

⁹⁰Roland Barthes, *Le degré zéro de l’écriture*, Paris, Le Seuil, 1953, Rééditions 1972.p.43

concerne un tableau par ordre chronologique. Pour *Les Sacrifiées* le découpage obéit à une chronologie très stricte ; le premier tableau est consacré à l'époque coloniale (les origines de la malédiction), le deuxième tableau reflète la génération post-coloniale (le prolongement de la malédiction) et le troisième traite de l'époque de la décennie noire en Algérie (la malédiction qui se perpétue). Dans *Incendies* le dramaturge découpe aussi sa pièce en trois tableaux ; le premier est dédié à la génération des jumeaux, le deuxième à celle de leur mère en femme accomplie et le troisième est consacré à Nawal la jeune fille rebelle. Si l'ordre chronologique dans la première pièce est croissant, il est décroissant dans la deuxième. En ce qui concerne *Incendies* on trouve aussi trois époques différentes mais sans aucune délimitation à part celle de la projection et de la nostalgie. En effet les trois protagonistes sont ballotés entre la nostalgie pour un passé pas si lointain d'eux, mais brusquement évincé par une conjoncture qui a ébranlé tout les repères et une aspiration à une vie meilleure qui frôle le délire et les hallucinations à cause d'un futur sombre et incertain.

La multiplication des scènes dans le même tableau renforce l'idée de l'éclatement du récit voulu par les dramaturges qui reflète la violence dans ses différentes formes. En effet, malgré le nombre important de scènes, l'élément commun reste toujours le sens qui s'articule autour de la dénonciation ou la révélation d'une violence sociale ; ce qui l'exprime, qui le révèle, c'est la violence de la mise en scène (mots, gestes, situations)

Les trois dramaturges présentent l'histoire de leur pièce par bribes ; le lecteur ne peut jamais comprendre le sens des phrases ou des idées s'il n'avance pas dans les pages. Au-delà des techniques de narration qui consistent à présenter un puzzle aux lecteurs pour l'impliquer dans le texte ; les trois dramaturges tendent par cette mise en forme à planter un décor quasi permanent qui suit les personnages aussi bien dans leurs quêtes d'identité que dans leur quotidien.

II-1- : La langue choisie par les trois dramaturges :

Au XX^e siècle le théâtre est influencé par la deuxième guerre mondiale, où la langue n'a pas une grande importance dans la création des pièces théâtrales modernes. La recherche de nouvelles structures et d'un nouveau langage n'est pas une entreprise propre aux trois dramaturges des trois pièces. C'est l'une des caractéristiques de l'écriture théâtrale contemporaine. Jean Pierre Ryngaert affirme que : « L'obsession du langage traverse tout le théâtre contemporain. Elle prend des formes particulières, selon qu'elle correspond à

l'angoisse de parler pour ne rien dire ou sans être en accord avec soi-même ; de l'impossibilité de parler (...) la langue de ce théâtre se mesure (...) aux pannes soudaines (...) aux sous-entendus (...) à l'incapacité de dire. »⁹¹

L'incapacité de dire les choses dans *Une Virée* poursuit les personnages tout au long de la pièce. Nous sommes en face d'une situation de non communication qui caractérise les répliques des trois amis. Les techniques de cette nouvelle écriture révèlent l'insistance de l'auteur à garder les personnages prisonniers de leur langue. A force de vouloir pousser la langue académique dans ses retranchements, le texte d'*Une Virée* prend l'allure d'un échange parlé où les répertoires oraux des différentes langues présentes dans la pièce, occupent une place de choix. Ce qui est le cas aussi dans *Incendies* et dans *Les Sacrifiées*, qui choisissent une langue qui brouille les pistes de la lecture et de l'analyse des pièces et qui s'inscrit dans ce répertoire oral, les personnages s'accrochent à cette langue bigarrée qui reflète leur existence barbouillée. C'est une langue qui se définit comme une langue identitaire où les exclus cherchent à leur tour à exclure les gens qui les ont mis en marge de la société. Ce qui correspond parfaitement aux personnages des trois pièces qui constituent le corpus de notre recherche.

Cette langue nous aide à définir les liens ambigus entre les personnages de chaque pièce, leur rapport avec cette langue est plutôt facilement définissable.

Faute de moyens et de ressources matérielles, dans *Une Virée*; Rachid, Lakhdar et Mokhtar recourent à leur langue pour s'approcher de leur rêve. Absents de l'espace social, ils s'y réfugient afin d'exister dans leur propre espace, pour se façonner une identité et contester la légitimité de la société.

Dans *Incendies* les jumeaux se cachent derrière cette langue pour exprimer leur colère et les contours de leur douleur ; le silence de leur mère Nawal dévoile en eux la vérité cachée sur leur origine.

La volonté et le désir de vivre de Raïssa, Leïla et Saïda, dans *Les Sacrifiées* ne leur permet pas d'échapper à cette forme du langage, marquée par une malédiction qui les condamne à souffrir et transmettre ce supplice à leurs filles.

⁹¹ Ryngaert, Jean Pierre, lire le théâtre contemporain, Paris, Ed. Nathan, 2003, p159

Cette uniformité du langage utilisée par les personnages des trois dramaturges leur permet de partager le même rêve. Ils sombrent dans le même cauchemar de leur quotidien qui ressuscite inlassablement leurs douleurs. Ils ne trouvent refuge que dans l'imagination étonnée par une violence accrue. Conjugués, ces éléments façonnent le rêve de chacun d'entre eux de la même manière malgré les rares différences qui existent entre les rêveurs. A la quête de la réalisation de ce rêve, s'ajoute l'envie de dépasser le monde réel et de n'exister que dans l'imaginaire. Les personnages se trouvent dans le rêve d'un rêve. Les auteurs de ces pièces insistent sur le fait que leurs personnages cherchent des réponses à leurs questionnements, grâce à la part de vérité dans les rêves, un peu comme le théâtre dans le théâtre : « On sait après Freud que, lorsqu'on rêve, le rêve intérieur au rêve dit la vérité. Par une double déniégation, le rêve d'un rêve, c'est le vrai. De même le « théâtre dans le théâtre » dit non le réel, mais le vrai (...) »⁹²

Le rêve d'un avenir meilleurs dans *Une Virée*, le rêve de connaître la réelle identité dans *Incendies* et le rêve d'exister et de vivre dans un entourage saint dans *Les Sacrifiées* ; qui accompagne les personnages tout au long des trois pièces ; évolue en meurtre. La tension créée dans les trois pièces des trois dramaturges atteint son Apogée, lorsque les personnages recourent à la violence verbale pour prouver leur existence.

En effet, l'héritage culturel et la double identité poussent des écrivains, qui forment une nouvelle génération d'auteurs, à trouver de nouvelles façons de présenter la violence du verbe comme signature de leur écriture. Ce qui est bien le cas de ces trois dramaturges qui vivent un exil. Plus encore c'est justement cet exil qui leur permet d'écrire et d'exister.

Cet élément forme à coté des conflits linguistiques et générationnels, une piste de recherche explorée dans ce chapitre. La typologie des violences étudiées dans ce travail est en étroite relation avec le profil des trois dramaturges. En effet Aziz Chouaki étant lui-même musicien présente le personnage de Lakhdar en musicien raté. Il utilise aussi la musique comme motif de violence et de discorde entre ses personnages ayant la mort de Rachid. Même chose pour Wajdi Mouawad, il introduit des personnages exilés au Canada étant lui-même un libanais exilé dans ce même pays. Le personnage clef de sa pièce est Nawal une libanaise qui quitte son pays pour s'exiler au Canada justement et Laurent Gaudé qui conçoit l'exil comme un héritage parental et il le dit clairement dans l'une de ses interviews. « Je fais partie de la génération des enfants de ceux qui eurent « vingt ans dans les Aurès » et j'ai le

⁹²Anne, Ubersfeld. Lire le théâtre. Ed Sociales, Paris, 1982, p47

sentiment que quelques chose nous a été transmis de là-bas. Une transmission par défaut. Nos pères ont perdu en ces terres un peu d'eux-mêmes et cette chose perdue nous a été léguée. »⁹³

Comme si l'auteur voulait s'imposer un exil qui lui permettra d'écrire et de faire partie justement de cette génération d'écrivains qui marque l'écriture dramaturgique contemporaine. Il choisit de nous exposer l'histoire de trois générations de femmes, cela veut dire trois époque différentes ; Raïssa qui représente le symbole de la guerre d'indépendance de l'Algérie, Leïla qui symbolise l'émigration et Saida est le modèle d'une Algérie tiraillée par la montée de l'islamisme.

II-2- La signature violente dans les trois pièces :

De notre point de vue pour aborder la question de la violence, il faut toujours la mettre en relation avec un environnement particulier, une culture bien propre et bien évidemment une conjoncture particulière.

Le degré de cette violence dépend de ces éléments. Ce qui est considéré violent par les uns ne l'est pas forcément pour les autres. Au-delà des fantasmes théoriques sur la violence au théâtre, il serait plus adéquat de parler de la violence du quotidien dans le texte littéraire. Le thème de la violence est omniprésent dans les trois pièces qui constituent le corpus de notre thèse. Cette violence se décline dans l'écriture de ces textes par une violence verbale, c'est même un langage revendiqué par les trois auteurs. Les pièces sont truffées de mots obscènes et d'expressions triviales.

Les personnages trouvent dans l'atmosphère des injures et des mots vulgaires le moyen d'exprimer leur rage et leur mécontentement. Là où le langage échoue, le vulgaire vient palier cette incapacité de dire les choses.

La vulgarité est omniprésente dans le discours des personnages de chacune de ces pièces, mais elle prend plus d'ampleur dans les situations tendues où les personnages n'arrivent plus à s'entendre, dans *Une Virée* et dans *Les Sacrifiées*, ou d'assimiler une vérité choquante dans *Incendies*.

La revendication des auteurs de cette langue, se traduit par l'aisance et la fluidité dont font preuve les personnages de ces trois pièces théâtrales quant à l'usage des expressions

⁹³ www.nanterre-amandiers.com/2003-2004/les-sacrifiées/ 20/08/2014

vulgaires. Ils intègrent ces mots dans un vocabulaire déjà revisité par les trois dramaturges. Ils ne donnent guère l'impression de vouloir isoler cette vulgarité du reste de leur texte.

Au contraire, l'intention des auteurs de faire du vulgaire une partie intégrante voire constitutive même de leur texte est facilement décelable.

Aziz Chouaki offre aux lecteurs une sorte de progression graduée de l'échelle de la violence accompagné par un accroissement de la vulgarité, le tout aggravé par la prise de drogue et d'alcool. Il suffit de voir que le mot *putain* inaugure la pièce après le texte didascalique et la clôt pour s'en assurer.

Une Virée :

Mokhtar.- Ah, **putain**, les gars, vous auriez vu sa tronche... p. 17

Lakhdar.- **Putain**, il est raide, Mokhtar. Il est mort, Rachid, **putain** ! p. 54

La répétition de ce mot confirme cette intention. Effectivement le mot putain apparaît quarante-quatre (44) fois dans le texte. Il est utilisé à tour de rôle par les trois protagonistes. Ce qui rapproche les dialogues d'une nette tendance à l'échange conversationnel oral.

Wajdi Mouawad fait défiler un répertoire de mots vulgaires dès que le notaire Hermile Lebel, l'exécuteur testamentaire de Nawal, lit aux jumeaux le testament et les volontés de leur mère qui étaient de remettre les enveloppes à leur père qu'ils croyaient mort et l'autre à leur frère dont ils ne soupçonnaient même pas l'existence. Cette vulgarité accompagne les jumeaux tout au long de la pièce et surtout à chaque fois qu'ils découvrent une réalité qui concerne leur réelle identité.

Incendies :

Simon : elle nous aura fait chier jusqu'au bout ! La salope ! La vieille pute ! la salope de merde ! la vieille calisse ! L'enculée de sa race ! (...) you bet ! (...) p 15

Simon. Putain ! Calisse d'hostie de crisse de fuck, de fuck, de fuck... p 18

Simon. Tu vas faire quoi ? fuck ! Tu vas aller le trouver où ? p50

Simon. (...) fuck, tu rentres ! Tu rentres Jeanne !...Allô ! Allô ! ...Fuck, ta pas un numéro, sur ta crisse de cabine, où je peux t'appeler ? p68

Le choix de ce répertoire nous démontre l'atmosphère troublée où vivent les jumeaux. Wajdi Mouawad laisse ce registre à Simon le jumeau comme pour donner plus d'accentuation à ces mots.

Nous n'avons pas pu relever beaucoup de mots vulgaires dans *Les Sacrifiées*. On dirait que le dramaturge a préféré s'enfuir à ce genre de discours qui le remplace par des mots qui renvoient directement à la violence, pour faire ressortir la colère et la révolte des trois femmes de la pièce.

Ce n'est qu'à la page 93 que l'auteur utilise un mot vulgaire pour la première fois dans sa pièce, c'est quand Leila perd espoir et craint que la malédiction les condamne vraiment durant toute leur vie.

Les Sacrifiées:

Leila. (...) je vois les doigts pointés sur notre maison. La maison de la folle et la pute. (...) la pute blanche. (...) la vie est passée. Je te ressemble, Raïssa. (...). P

L'utilisation du mot pute par l'auteur de cette pièce est expliquée par son intention d'en faire un indice de reconnaissance pour les personnages de cette pièce. Elles s'identifient au fait que la malédiction est leur sort.

Quant à l'utilisation de mot violent on peut montrer plusieurs exemples dès les premières pages jusqu'aux dernières.

Les Sacrifiées:

Pour que tu naisses, elle a écarté les cuisses jusqu'à s'en déchirer le ventre. P 13

Rafaelli. (...) ils l'ont défiguré. Au couteau. Merde. p 20

Langlois. Je te lègue le souvenir des corps mutilés au couteau par les fell. (...).p 23

Le lieutenant. (...) ta gamine Charles, elle était armée.(il sort un couteau de berger)

Une fell. Tu l'as laissée partir. Tu risques chacune de nos vies. (...). P 28

Raïssa. J'ai tué ma mère. 30

Raïssa. (...) ils sont entrés dans ma cellule. Ils étaient cinq. Ils m'ont déshabillée ; j'étais une poupée nue. J'avais honte de mon corps. Ils m'ont violée toute la nuit. (...) ils m'ont garée cinq semaines. Cinq semaines et chaque nuit, ils revenaient. A cinq. A huit. A dix. Il n'y avait plus rien d'autre que les corps lourds des hommes qui riaient

sur moi. (...). Les coups sur ma peau. Les crachats. Les mains qui me tenaient.
Ecartelée. (...). P 37

Leïla. (...) (Elle se frotte le visage contre le bitume.) Je suis aussi dure que le bitume.
Je me frotte. (Elle ramasse une bouteille cassée et s'en scarifie les avants bras). P47

Leïla. Je vais saigner une bonne fois pour toutes, puis plus jamais.

Elle prend un couteau et se le plonge dans le sexe. Elle hurle. Tombe à terre.
Gémissant. p 73

Saida. Oui. Je suis belle. Et vous auriez dû. Comme les garçons le font.

Hommes 2. Nous aurions dû. Mais nous t'avons giflée. De toutes nos forces. Nous
t'avons giflée. Tu es tombée à la renverse sur le trottoir. Le visage étonné qui pleurait.
Aucun passant n'a osé s'approcher. 94

Slim. Tu es folle.

Saida. Indécente. C'est mon nom pour toi.

Elle se jette sur lui avec un couteau et le poignarde. Il tombe à terre. Mort. (...).P 105

On peut déduire à travers ces exemple que cette pièce est le symbole d'une écriture de
la violence sous plusieurs formes ; verbale, physique, idéologique, éthique, etc.

Ces formes de l'écriture de la violence sont présentes aussi dans *Incendies* et dans
Une Virée.

Au fur et à mesure que les jumeaux découvrent une partie de leur vérité, le répertoire de la
violence s'amplifie dans la pièce de Wajdi Mouawad.

Incendies :

A Jeanne et Simon, Simon et Jeanne.

L'enfance est un couteau planté dans la gorge. P 14

Voix de Wahab. Écoute-moi, Nawal. (...) l'enfance est un couteau que l'on vient de
me planter dans la gorge. p 28

Nawal.(...) je dirais moi aussi, au revoir à l'enfance, et l'enfance sera un couteau que
je me planterais dans la gorge. P29

Nawal. L'enfance est un couteau planté dans ma gorge. P91

Le médecin. Pour se venger. (...) deux réfugiés du camp avaient violé et tué une fille du village (...) je ne peux pas monter plus haut, mais l'histoire peut se poursuivre encore longtemps, de fil en aiguille, de colère en colère, de peine en tristesse, de viol en meurtre, (...) p 43

Sawda. (...) ils ont commencé par lancer les enfants contre le mur, puis ils ont tué tous les hommes qu'ils ont pu trouver. Les garçons égorgés, les jeunes filles brûlées, Nawal tout brûlait, tout cramait ! Il y avait des vagues de sang qui coulaient des ruelles (...) « Comment peux-tu, regarde-moi, je pourrais être ta mère ! » alors il l'a frappée : « n'insulte pas ma mère ! (...) p 60

Jeanne. (...) peut être que l'on découvrira que cette histoire d'amour
Prend sa source dans le sang, le viol,
(...) p 92

Dans *Une Virée* ce répertoire a un rapport avec une violence sociale et politique ; la tension monte et l'écriture de la violence prend place dans le texte. À chaque fois que le lecteur découvre la situation sociale des trois personnages de la pièce, et de leur pays qui est l'Algérie, une Algérie tiraillée par un pouvoir hostile aux changements et aux rêves des individus, tourmentée par une violence politique et idéologique qui a scindé la société en deux classes qui s'ignorent et qui a dissous ses liens.

Cette violence politique et idéologique dont font preuve les personnages n'est qu'une réaction à une pression. Le langage des personnages d'*Une Virée* peut être considéré comme l'expression d'une violence subie.

Rachid le meurtrier de son oncle qui a abusé de lui sexuellement, cherche à s'imposer et à se faire respecter par ses amis et par la société, en défendant ses opinions (même erronées) avec une violence dont il a été victime étant petit. Mais cette volonté se heurte au désir des deux autres de se faire reconnaître et apprécier par autrui. Mokhtar l'ouvrier n'arrive plus à subvenir aux besoins de sa famille nombreuse. Victime d'un chagrin d'amour, il ne supporte pas les moqueries et l'agressivité de Rachid. Lakhdar un artiste déchu réduit à un simple musicien tributaire des fêtes de mariage et autres manifestations médiocres, essaye de se positionner entre ses deux amis à l'aide de l'argent qu'il obtient suite à des agressions et vols.

Il le dépense pour acheter de quoi se souler avec ses amis et parsème ses échanges avec eux de références musicales qui causent un désaccord entre eux.

Dans *Incendies* c'est le personnage de Nawal lors d'un long aparté que le lecteur découvre la torture qu'elle a subie par son propre fils.

Incendies :

Nawal. Mon témoignage, je le ferai face à mon bourreau. Abou Tarek. (...) vous vous souvenez maintenant ? Vous savez les vérités de votre colère sur moi, lorsque vous m'avez suspendue par les pieds, lorsque l'eau, mélangée à l'électricité, lorsque les clous sous les ongles, lorsque le pistolet chargé à blanc dirigé vers moi. Le coup du pistolet et puis la mort qui participe , à la torture, et l'urine sur mon corps, la vôtre, dans ma bouche, sur mon sexe et votre sexe dans mon sexe, une fois, deux fois, trois fois, (...). P. 72

Dans les sacrifiées, justement Leïla et Saïda sont les descendantes nées d'une violence que Raïssa a subie par les soldats français.

Les Sacrifiées:

Raïssa. (...) ils sont entrés dans ma cellule. Ils étaient cinq. Ils m'ont déshabillée ; j'étais une poupée nue. J'avais honte de mon corps. Ils m'ont violée toute la nuit. (...) ils m'ont garée cinq semaines. Cinq semaines et chaque nuit, ils revenaient. A cinq. A huit. A dix. Il n'y avait plus rien d'autre que les corps lourds des hommes qui riaient sur moi. (...). Les coups sur ma peau. Les crachats. Les mains qui me tenaient. Ecartelée. (...). P 37

Les personnages des trois pièces combattent la solitude et l'exclusion avec leur langue. Il existe un langage codé inaccessible aux autres. Dans une société qui ne veut pas d'eux, ils cherchent leur propre espace en créant une contre légitimité linguistique. Ils expriment leur révolte contre un système politique et un ordre social en inventant un nouveau système langagier et leur propre hiérarchie saccadée. La langue choisie par les dramaturges renseigne le lecteur sur les liens qui unissent les personnages de ces pièces de théâtre. Le fait de partager le même vocabulaire amène le lecteur à penser que ces personnages appartiennent au même rang social. Il existe aussi une forte indication sur le niveau culturel des personnages des pièces. La langue de ces pièces nous renseigne sur les personnages. Si les dramaturges avaient choisi ce langage particulier pour leur personnage, c'est pour donner des indices

supplémentaires au lecteur. « (...) Dans la comédie ou dans le théâtre contemporain (...) les discours des personnages indique leur origine géographique, social ou professionnelle. »⁹⁴

La part de la langue dans la caractérisation des personnages dans les trois pièces est très importante. Il existe dans leur langage des éléments qui offrent au lecteur la seule possibilité de les classer selon une catégorisation hiérarchique. Il s'agit du ton et du degré d'agressivité des trois personnages. Même s'ils partagent la même langue et prônent les mêmes idées, il y a toujours un personnage qui présente une prédisposition à l'énerverment et à la violence plus que les autres. Cela se traduit par ses propos violents et ses provocations qui poussent les autres personnages à adopter une posture et un langage agressif vis-à-vis de leur provocateur. Grâce au langage adopté par chacun, il devient possible de définir la situation dramatique où s'oppose Rachid à Mokhtar son ami dans *Une Virée* ; Saïda à Slim son frère dans *Les Sacrifiées* et Nihad à Nawal sa mère dans *Incendies*, à l'intérieur d'un couple agresseur/ agressé ou bien provocateur/ provoqué.

Il existe à l'intérieur même de cette opposition, une complicité entre ces trois couples. Ils partagent le même langage codé et arrivent à s'entendre même en utilisant des abréviations, des phrases inachevées et des mots incompréhensibles. Le vocabulaire utilisé par les personnages peut être révélateur de détails les concernant. C'est l'idée défendue par Michel Pruner qui avance que : « L'étude minutieuse du vocabulaire et de la syntaxe d'un personnage apporte des renseignements à son sujet (...). Les champs lexicaux utilisés par les personnages sont également révélateurs de leur signification dramaturgique. »⁹⁵

Grâce à cette langue qui défie les règles grammaticales et syntaxiques de la langue française, il est possible d'établir le lien de voisinage et d'amitié qui unit les trois protagonistes dans *Une Virée*, le lien de fraternité et de parenté dans *Incendies* et le lien de filiation (de grand-mère en petite fille) dans *Les Sacrifiées*.

Il est clair que ce langage choisi par les dramaturges est commun à un groupe issu du même tissu urbain. Les détails que révèlent les personnages sur eux mêmes laissent à penser qu'ils appartiennent à cette configuration linguistique et identitaire.

Les protagonistes de Aziz Chouaki, dans leurs répliques, se réfèrent tout le temps à des films cinématographiques, à des événements et des personnages historiques qui ne

⁹⁴PRUNER, Michel. *L'analyse du texte de théâtre*. Ed Armand Colin, 2005, p82

⁹⁵PRUNER, Michel. *L'analyse du texte de théâtre*. Ed Armand Colin, 2005, p83

manquent pas de déclencher quelques échauffourées rapidement dissipées sous l'effet des drogues et des boissons alcoolisées. Ces petites altercations deviennent plus sérieuses quand l'un d'eux tente une incursion dans le domaine musical, cher au dramaturge lui-même musicien. La preuve est que l'ultime confrontation qui aboutit à un meurtre est causée par la préférence de l'un des trois amis pour un chanteur de Rai méprisé par un autre personnage.

Une Virée:

Mokhtar.-Une république ? Non, faudrait, genre, l'autre, Pharaon, ouais, sans pitié. Pharaon, il faudrait en Algérie.

Rachid.- C'est un Arabe, Pharaon ?

Mokhtar.- Bien sûr, un Egyptien, ils en parlent dans le coran.

Lakhdar.- Pas sûr. Un Egyptien, d'accord, mais...arabe ? Y avait pas encore les Arabes, pour les Pyramides tout ça.

Mokhtar.- ça y est tu joues le rock and roll, tu joues le dictionnaire, toi, Beethoven de Victor Hugo ou quoi ? P39

(...)

Lakhdar.- moi j'aime bien Khaled

Mokhtar.- (remonté) Attends, laisse, laisse-le parler. Tu as dit quoi, là ?

Rachid.- Khaled, j'ai dit, je trouve que c'est un gros con. Je préfère mille fois Cheb Mami. P.53

La lecture de chaque lettre dans *Incendies* dévoile aux lecteurs le lien qui existe entre les personnages et aussi leur rôle dans la société. Le lecteur découvre que Simon (un boxeur), et Jeanne (une enseignante de mathématique) sont des jumeaux et frère et sœur de leur père Nihad.

Incendies:

Simon. Ça ne me tente pas de discuter avec vous ! j'ai un combat de boxe dans dix jours, (...) p. 17

Simon ; l'université te cherche. Tes collègues te cherchent. Tes élèves te cherchent. On m'appelle, tout le monde m'appelle : « Jeanne ne vient plus à l'université. On ne sait plus où est Jeanne. Les étudiants ne savent plus quoi faire. » p. 37

Laurent Gaudé partage sa pièce en trois tableaux, et consacre chaque tableau à une des femmes de sa pièce, la première partie parle de Raïssa, la deuxième de Leïla, la fille de Raïssa ; et la troisième partie de la plus jeune femme, Saida, la fille de Leïla ; et ce n'est qu'après la lecture de toutes les parties que le lecteur peut découvrir le lien qui existe entre la grand-mère, la mère et la fille et leur destin déchirant.

Les Sacrifiées:

Leïla. Je suis la fille de Raïssa. P63

Raïssa ; Leïla ? Ma fille ? p 67

Raïssa. (...) pardonne-moi, ta mère ne t'a transmis que la fatigue, l'errance, et la malédiction toujours recommencée, (...) p76

Leïla. (...) je suis Leïla. Et j'ai une fille de vingt ans que la vie a insultée, j'ai une fille.

Saida. (...) je suis là désormais. Mère et fille. P 101

La violence et le tiraillement intérieur s'expriment dans une langue métissée de français, d'arabe, d'italien et d'anglais pour montrer le désordre dans lequel vivent les personnages des trois pièces de notre recherche. Ainsi pour caractériser leur écriture, les trois dramaturges implantent les tendances et les modes de l'oral dans les textes de leurs pièces théâtrales.

Pour parler le même langage et avoir le même comportement linguistique, il faut que les locuteurs appartiennent à la même couche sociale durant la même conjoncture comme nous l'avons indiqué plus haut.

Aziz Chouaki met en situation les trois amis (voisins, chômeurs, alcooliques, drogués) et utilise l'époque de la confusion politique qui fait sombrer l'Algérie dans la violence intégriste.

Une Virée :

Rachid.- (...) eh ouais ils kiffent tu sais une bonne douche, eh y a de l'eau là- bas, après genre peignoir satin, gentlemen, cheveux mouillés, dans le salon, hop simple, Jennya Robert, jambon melon, hein frais le Ricard, stop pas le noyer. Ouais genre. Ah grand plaisir de vous voir (...) Au fait, ils ont eu tonton Bouzid, dur dur, eh oui c'est ça, ben qu'est tu veux...p37

Difficile de percevoir le sens exact de cette réplique. Mais entre les trois compères cela ne pose aucun problème de compréhension, puisqu'ils partagent le même langage et les mêmes références.

La bonne douche, peignoir en satin et les cheveux mouillés font référence à la publicité qu'ils ont vue sur une chaîne étrangère. Jennya Robert, jambon, melon et le Ricard renvoient au film de Julia Robert où ils l'ont vu embrasser un acteur après lui avoir tendu une assiette de jambon et melon. Ces deux références reviennent chaque fois qu'ils parlent de la vie luxuriante que mènent les autres.

Wajdi Mouawad choisit des personnages qui partagent le même objectif, la recherche de la vraie identité de la famille Marwan (Simon, Jeanne, Nihad), pour pouvoir remplir les volontés de la mère Nawal Marwan.

Quant à Laurent Gaudé, la pièce se conjugue au féminin, trois femmes, trois sacrifiées, trois générations, qui partagent le même destin attristant.

Aziz Chouaki et Wajdi Mouawad accentuent le degré de connivence entre les personnages de leur pièce en introduisant le dialecte dans leurs conversations. Un échange qui peut s'avérer inaccessible au lecteur et au public français, sachant que les pièces ont été commandées par un théâtre français et jouées en France.

Une Virée :

Transportété fel bus → Je l'ai transporté par bus.
Ou dorka tkouli ronflette → Et maintenant tu me dis qu'elle a ronflé.

Incendies :

Simon. J'en veux pas de son argent, (...) Tabarnek !

Ces défis aux règles de l'écriture des trois dramaturges s'inscrivent dans une série d'exceptions voulue par des auteurs dramatiques pour mettre en valeur les parlers régionaux et décentraliser l'écriture dramatique. Ils s'intéressent à ces langues et langages qui se sont développés en marge du français classique dit le français de la « belle langue ».

D'ailleurs Christian Biet et Christophe Triau attirent l'attention sur l'intérêt qui doit être porté sur la présence d'une langue orale dans un texte de théâtre : « Dès lors, puisque

l'oralité est ici une affaire de texte et qu'elle est inscrite sur une page, il devient nécessaire de la dégager (...) »⁹⁶

Mais l'obstacle et la question qui se pose dans ce cas est : est-ce que le texte écrit peut rendre l'écho d'une langue orale sans qu'il y ait une véritable oralisation ou vocalisation ?

La réponse a été apportée par Christian Biet et Christophe Triau : « « (...) L'oralité n'a pas nécessairement besoin de l'oralisation ou de la vocalisation réelle, ni d'une autre présence que celle du lecteur, pour apparaître, puisque la lecture silencieuse est donnée comme capable de donner au texte toute la résonance qu'il indique dans sa composition. »⁹⁷

Il est possible donc de dégager l'aspect oral d'Une *Virée*, d'*Incendies* et *Les Sacrifiées* à partir des textes écrits sans recourir à la représentation.

Les Sacrifiées :

Charles. Laisse, va. P 22

Langlois. (...) je suis pas comme ça. P 24

Raïssa. Qui es-tu, toi ? p 66

Slim. Ah non ? p 82

Raïssa. Ah, oui, oui. P 92

Incendies :

Hermile lebel. C'est sûr, c'est sûr, c'est sur, (...) je disais un zoiseau. (...)

rentrez, rentrez, rentrez, (...) Oui. Bon. p 11

Oui. Bon. P 12

Simon. (...) elle est morte ! hey ! p 16

Simon. y a pas de père, y a pas de frère, (...) p 17

Hermile lebel. Allô, Jeanne ? (...) p 23

Hermile lebel. (...) allô oui, (...) oui, bon, alors, (...) eh bien, il y a eu erreur(...) p 33

Simon. Non, non, ça ne m'intéresse pas ! (...) je veux pas le savoir ! . p 68

⁹⁶ BIET, Christian, et Christophe TRIAU. *Qu'est-ce que le théâtre ?* Paris, Ed, Gallimard, 2006, p. 550.

⁹⁷ *Idem*

Jeanne. Oui... c'est vrai... p 84

Une Virée :

Lakhdar.- (...) les pépins, heu, ben d'abord on plante, heu, les pépins (...) qu'est ce que tu veux que je te dise ? p50

Rachid.- (...) eh ouais ils kiffent tu sais une bonne douche, eh y a de l'eau là- bas, après genre peignoir satin, gentlemen, cheveux mouillés, dans le salon, hop simple, Jennya Robert, jambon melon, hein frais le Ricard, stop pas le noyer. Ouais genre. Ah grand plaisir de vous voir (...) Au fait, ils ont eu tonton Bouzid, dur dur, eh oui c'est ça, ben qu'est tu veux...p37

La multiplicité d'interjections et de mots propres à l'usage oral est révélatrice de l'oralité pratiquée par les trois dramaturges. En effet l'emploi d'interjections dans les trois textes est parfois abusif. On constate aussi que la négation est l'un des aspects les plus apparents de l'oral dans les textes des trois pièces théâtrales. Conformément au théâtre contemporain où la négation est partiellement formée, la plupart des phrases négatives dans *Une Virée*, dans *Incendies* et dans *Les Sacrifiées* ont été amputées de leur moitié. A cet égard J. P, Goudaillier signale que : « La négation a définitivement perdu sa moitié dans ce langage. »⁹⁸

Cette forme d'écriture choisie par Aziz Chouaki, Wajdi Mouawad et Laurent Gaudé et la nature contemporaine des trois pièces favorise la multiplication dans les trois textes, des mots, des phrases et des expressions du répertoire oral. Cette oralité génère un sens particulier soutenu par les choix de formation et de déformation des mots et des phrases, et c'est ce qui caractérise justement l'écriture contemporaine moderne de l'écriture théâtrale classique dite de la « belle langue ».

Aziz Chouaki, Wajdi Mouawad et Laurent Gaudé utilisent les mêmes principes de la rétorsion langagière du français contemporain, en l'occurrence tronquer les mots, les emprunter des autres langues et en faire un mélange codé. Chacun de ces auteurs a recouru à l'usage d'une langue bigarrée imposée par l'éclatement des cadres dramatiques et du tiraillement des personnages.

⁹⁸www.languefrancaise.net 07-07-2007

L'emploi par les auteurs d'une langue bigarrée (un mélange de français, d'anglais, d'italien et d'arabe) est revendiqué avec ferveur dans leur texte.

Dans « lire le théâtre contemporain » Jean Pierre Ryngaert souligne une caractéristique des auteurs qui penchent vers cette forme d'écriture. Il s'agit de la plupart d'auteurs étrangers. « Il est curieux de constater que se sont souvent des dramaturges d'origine étrangères qui se montre sensibles aux possibilités de la langue française (...) ils le manient parfaitement mais ils lui attribuent un pouvoir d'étrangeté. »⁹⁹

Cette étrangeté est plus que palpable dans les textes qui concernent notre recherche. Le lecteur se trouve confronté à des langues étrangères. Ce qui rend la lecture des pièces facile à faire quand il s'agit de références connues, mais assez difficile à déchiffrer quand il s'agit de référents culturels ou linguistiques propre à un pays ou à une communauté bien précise. Jean Pierre Ryngaert affirme aussi que : « Le centralisme français laisse peu de place aux parlers régionaux ou à une langue sale qui se serait forgée dans les marges ou frottée à des usages particuliers »¹⁰⁰

La nature revendiquée par les trois dramaturges (une langue bigarrée) les marques transcodiques dues à l'interaction du français de l'anglais de l'italien et du dialecte algérois sont diverses et multiples.

Certains mots sont empruntés par les auteurs tel qu'ils sont sans subir aucune modification, ne serait-ce que phonologique. Dans l'avant-propos d'*Une Virée*, Emanuel Pace et Morgane Tory citent une déclaration de Aziz Chouaki: « Quand je suis en période d'écriture, les quatre langues de mon pays crient « présent ! » dans ma tête. [...] Me bricoler une écriture qui serait une espèce de zone franche des langues, tel est mon idéal. »¹⁰¹

Une Virée :

Mokhtar.- Nada, jamais eu de permis...p39

L'influence la plus remarquable dans ce texte est le dialecte algérois et l'anglais. En effet sous le titre d'arabisme ou d'anglicisme nous pouvons énumérer un grand nombre de mots, mais *Une Virée* porte l'empreinte de marques transcodiques des autres langues. Ce qui

⁹⁹RYNGAERT, Jean-Pierre. *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Ed. Nathan, 2003, p130

¹⁰⁰Idem

¹⁰¹CHOUAKI, Aziz, *Une virée*, Ed, Théâtrales, 2006, p, 09

attire l'attention chez Aziz Chouaki, c'est qu'il emprunte des mots déjà définis comme argotiques dans leurs langues respectives et les injecte dans son texte.

Dans le texte de Wajdi Mouawad, l'utilisation de l'anglais occupe une place importante dans la pièce. Le lecteur se trouve en face de pages entières écrites en anglais.

A chaque fois que l'auteur veut introduire cette langue dans sa pièce, il a recours à l'aparté et préfère isoler Nihad qui lui confie cette langue.

Cette forme de dialogue qualifiée de marginale par Anne Ubersfeld est appelée aussi « le contre point ». L'aparté comme l'indique son nom est une façon de s'isoler pour dire ce qu'on ne veut pas partager avec les autres. Il a pour fonction l'accompagnement et la ponctuation du discours. Il effectue aussi une rupture de la communication interne, entre locuteurs, engagée par le dialogue. « Une forme paradoxale (...) contrepoint, déjà, le fait de l'aparté, c'est-à-dire une parole marginale par rapport aux échanges scéniques du contrepoint est que, comme dans le monologue, la communication interne entre locuteurs est annulée(...) »¹⁰²

Le fait que l'aparté soit qualifié de texte marginal par rapport aux autres formes de dialogue, peut expliquer le choix de Wajdi Mouawad d'attribuer un espace considérable pour ses apartés à Nihad, le fils de Nawal et le frère des jumeaux Simon et Jeanne; ce personnage est le plus marginal de la famille Marwan, le personnage œdipien, celui qui viole sa mère Nawal.

Incendies :

Nihad . kirk, i am verry happy to be her at (...) P 77

Cet aparté se prolonge du début jusqu'à la fin de la page 77

Nihad. You khnow, kirk, sniper job is fantastic job (...) p 80, 81

Ajoutant à ces apartés, d'autres mots en anglais et en dialecte libanais parsèment le texte de Wajdi Mouawad.

Incendies:

Simon. (...) you bet (...) p 15

Simon. Big deal ! p16

¹⁰²UBERSFELD, Anne. Lire le théâtre III le dialogue de théâtre, Ed, belin, Paris, 1996.p51

Simon. Bon, o.k., on peut faire ça vite. (...) p 48

Simon. Cheikh Chamseddine, (...) p79

Nawal. Et moi, (...) (elles récitent le poème Al Atlal en arabe), (...) p 64

Cette forme d'écriture et cette langue bigarrée est absente dans le texte de Laurent Gaudé, qui n'utilise que le français académique et parfois des mots qui font partie du registre oral comme nous l'avons indiqué plus haut, contrairement à Aziz Chouaki et Wajdi Mouawad qui ont des origines étrangères. Il faudrait survoler la biographie des trois dramaturges pour s'en assurer.

II-3- Les thèmes dans les trois pièces :

Il est difficile de parler du thème dans une pièce de théâtre contemporain. Cela n'exclut pas sa présence dans les trois pièces qui constituent le corpus de notre thèse, ce que nous allons démontrer par des exemples tirés des pièces. La nature de l'écriture contemporaine complique cette tâche, à commencer par l'absence de la fable soulignée en première partie, ainsi que par la variété des sujets traités et la théâtralisation insaisissable. « A une époque où le théâtre fait feu de tout bois et où les metteurs en scène créent des spectacles à partir de n'importe quel texte, tout étant désormais théâtralisable, il devient problématique de proposer une définition du texte théâtral. »¹⁰³

Parler d'un thème c'est tout d'abord être capable de déterminer l'évolution de l'action dans le texte. Cela peut être possible grâce à l'écriture du texte. Il en existe deux formes : une écriture explicite qui dévoile tout et une écriture implicite qui fait appel à l'imagination du lecteur. « Que le texte soit très explicite et que son écriture ne laisse rien dans l'ombre, ou qu'il fasse au contraire une large part à l'invention du lecteur, en lui fournissant de manière lacunaire des bribes d'informations, sa lecture invite à repérer les éléments qui déterminent l'évolution de l'action. »¹⁰⁴

Les trois pièces se rapprochent plutôt d'une écriture implicite. Le lecteur est obligé de chercher les informations dispersées par l'auteur un peu partout dans le texte, ce qui correspond tout à fait à l'écriture dramatique contemporaine. A cet égard, Michel Pruner parle de deux sortes d'informations dans le texte théâtral. « (...) les informations (...) peuvent être

¹⁰³ PRUNER, Michel. *La fabrique du théâtre*, Paris, Ed. Nathan, 2000, p106

¹⁰⁴ PRUNER, Michel. *L'analyse du texte de théâtre*. Ed Armand Colin, 2005, p115

massives, de longues tirades informatives livrant en bloc les éléments indispensables à la compréhension de l'action (scène d'exposition du théâtre classique), ou au contraire diffuses, parsemées de façon imprévisible en divers endroits du texte. »¹⁰⁵

Les trois dramaturges adoptent la même technique d'écriture, ils sèment dans différentes parties de leur texte des informations concernant leur personnage. Le travail du lecteur consiste à regrouper ces bribes pour en faire un élément permettant de cerner la structure thématique de la pièce. Patrice Pavis parle de cette forme d'écriture fragmentaire dans son livre « le théâtre contemporain » : « Il y a tuilage lorsqu'un fragment de texte reprend ou est repris par un autre, chaque avancée nouvelle se fondant sur les acquis précédents et servant ensuite d'appui aux prochains ajouts, comme un toit de tuile. »¹⁰⁶

Les exemples qui suivent sont le résultat de la projection de ces textes théoriques sur les trois pièces.

L'exemple de Mokhtar dans *une Virée* illustre parfaitement cette dissémination de l'information. Dans la première didascalie, page dix-sept (17), l'auteur nous apprend que Mokhtar a une allure très napolitaine. Il porte des chaussures noires et blanches.

Un peu plus loin, dans la page vingt et un (21), il le laisse apporter une autre information, plus personnelle, concernant un personnage féminin qu'il nomme « Nedjma au couteau ». Mokhtar en parle avec beaucoup de nostalgie et d'amertume. Mis à part le nom, la réplique de Mokhtar reste énigmatique pour le lecteur.

Une Virée :

Mokhtar.- (...) C'est là que Nedjma au couteau, quand elle est giflée, la vie. Frappe de miel au citron. Front de mer, brune giroflée, robe à pois, lumineuses minivagues (...) Et le corail, archipels et épices, oui le corail, quand il roucoule le corail (...) Tout le monde s'en souvient. (il se forme, d'un coup) Le soleil c'est plus le même. Depuis.
P21

Le lecteur doit attendre la page trente-cinq (35) pour en savoir plus sur ce personnage féminin. C'est Lakhdar qui nous apprend que Mokhtar souffre d'un chagrin d'amour après sa séparation avec sa bien-aimée Nedjma :

¹⁰⁵PRUNER, Michel. *L'analyse du texte de théâtre*. Ed Armand Colin, 2005, p115

¹⁰⁶PAVIS, Patrice, *le théâtre contemporains*, Ed, Armand Colin, Paris, 2011, p, 171

Une Virée :

Lakhdar.- (...) celle qu'il a perdu Mokhtar. (...) il a perdu l'étoile, la verte, Nedjma au couteau. P35

Dans la page trente-huit (38) Rachid reprend la même information comme pour souligner son importance sur le parcours de Mokhtar (sa séparation avec Nedjma) :

Une Virée :

Rachid.- Mokhtar, là je vois tout de suite Mokhtar. C'est un (...) de l'amour. Son affaire avec Nedjma au couteau (...) se trouve là à vif le cœur (...) p38.

Mokhtar à son tour replonge dans ses souvenirs et confesse sa douleur à ses amis sur l'air de musique (la chanson Kutch de Khaled) qui l'a enchanté le jour de sa première rencontre avec Nedjma et tourmente ses souvenirs :

Une Virée :

Mokhtar.- (vers eux, en gueulant) Là- dessus, Nedjma on s'est connus, oui (...) sur ce morceau Kutch. Regarde je la vois (...) mets plus fort. Cette musique, oui, dégringole-moi la race de ma vie, c'est ça (il danse, éclate, en gueulant) Nedjma !!!! Khaled, t'es un mac !!! p53

Dans *Incendies* le lecteur découvre au fur et à mesure les informations qui concernent les personnages tout en relevant les thèmes de la pièce. Les informations semblent apparaître au service des thèmes évoqués par le dramaturge. A chaque fois que le lecteur cherche et trouve un fragment de l'histoire, une information apparaît sur l'un des personnages de la pièce. Comme si chaque morceau de l'histoire cache une vérité de la quête identitaire des personnages.

Incendies :

Jeanne ; Simon, écoute, je m'en fous ! Je m'en fous de ton combat de boxe ! Ta gueule !... Simon ! Elle a été emprisonnée ! Elle a été torturée ! Elle a été violée ! Tu entends ! violée ! tu entends ce que je te dis ? et le frère qu'on a, elle l'a eu en prison. Non ! fuck, simon (...) p. 68

Malak. (...) le garçon s'appelle Sarwane et la fille, jannaane. (...) p. 70

Le lecteur découvre à travers l'histoire du viol qu'a subi Nawal que Simon est un boxeur. Un peu loin dans l'histoire le lecteur découvre aussi que les jumeaux sont frère et sœur de celui qui a violé sa mère Nawal. C'est ce rapport incestueux qui déclenche chez les jumeaux et le lecteur par la même occasion le désir de poursuivre la quête identitaire et de l'arrêter en même temps. Le lecteur attend la réaction des jumeaux lorsqu'ils découvrent cette réalité. Mais Wajdi Mouawad transcende cette relation familiale par une écriture subtile qui la transpose dans l'histoire de tout un pays et de tout un peuple.

Laurent Gaudé adopte presque la même technique sauf que les informations délivrées dans son texte sont moins nombreuses que dans les deux autres pièces.

Les Sacrifiées :

Leïla. Je suis blanche. Je suis bâtarde. Je n'ai jamais eu mes règles. Les hommes me regardent comme une femme. Je suis blanche, algérienne. (...) p59.

Raïssa. (...) qui est ton père ? (...) des français. Tous. Blancs comme toi. (...) tu es la fille de dix militaires. (...) p. 69

Ces exemples enrichissent cette idée. L'information que l'auteur nous donne sur Leïla a une relation avec une partie de l'histoire, celle de la vraie identité de son personnage. Le lecteur doit attendre jusqu'à la page soixante-neuf pour comprendre pourquoi Leïla ne cesse de répéter qu'elle est blanche.

Dans ces trois pièces, les dramaturges n'inventent rien en désorientant et en mettant le conflit entre leur personnage au niveau du langage. Ce choix correspond parfaitement à une technique d'écriture adoptée par les auteurs dramatiques. « Cette désorientation temporelle dont les auteurs dramatiques affectent leurs personnages est en relation directe avec leur technique d'écriture, eux qui situent la contradiction au cœur du langage »¹⁰⁷

Nous pouvons dire que c'est le propre même de ces trois pièces. En sus de la variation du rythme, les dramaturges offrent aux lecteurs une écriture basée sur la discontinuité.

¹⁰⁷HUBERT, Marie- Claude. *Le théâtre*. Ed, Armand Colin, 2005, p172

Les personnages de ces trois pièces se lancent dans des suites de mots qui donnent des passages hachés, mais pas complètement dépourvus de sens. Autrement dit, les trois dramaturges optent pour un effet de *kaléidoscope* dans leurs pièces. Cet effet largement commenté par des théoriciens tel que Ryngaert, renvoie à la production de puzzles marqués par la juxtaposition de parties du texte de la pièce qui ont pour objet d'interpeller le lecteur qui forcément va sentir un déséquilibre et une troncature du sens, qui ne sont pas dépourvus justement de sens.

Dans les trois pièces, la plupart des répliques des personnages sont construites de la même façon.

Une Virée :

Rachid.-(aparté) Tout de suite, là, hors- bord tranquille. Devant, bleue et large, la mer. Vvv, direct Marseille, flots fondus propre, vent du sud et du nord qui, et la lune mouillée droite, clin d'œil Ricard bien frais, hop stop, pas le noyer. Ouais, hors- bord direct, derrière Alger, laisse les cris la rage, laisse derrière, l'écriture, la guerre, laisse aussi les mains tendues, dégage ! Les souvenirs, dégage ! Oh dégage de moi (...) p37

Incendies :

Nawal. (...) Simon

L'histoire est en, miettes. Doucement. Consoler chaque morceau. Doucement guérir chaque souvenir. Doucement. Bercer chaque image. Jeanne. P. 91

Les Sacrifiées :

Saida. Toutes, les unes après les autres. Le même nom, Saïda. Indécente et révoltée.

Oui. Saida. La volupté et le combat. Jusqu'à ce qu'il y en ait une. P 111

Le lecteur est appelé à recomposer cette suite fragmentaire pour produire le sens voulu par les personnages.

Les propos de Rachid dans *Incendies* résument son rêve. Les mots : *hors- bord tranquille, large, mer, Marseille, flots,* traduisent le souhait de traverser la mer et de s'installer en France. *Derrière laisse, dégage, souvenir,* expriment la volonté d'oublier et d'effacer un passé douloureux.

Les mots *miettes, morceau, souvenir et image* dans *Incendies* sont comme les pièces d'un puzzle que le lecteur doit reconstituer pour retrouver l'histoire cachée de l'identité des jumeaux.

Le lecteur découvre d'après les mots utilisés par la plus jeune des femmes, que le destin déchirant est un héritage empoisonné que chacune des femmes dans *Les Sacrifiées* va porter et doit supporter.

Ces trois auteurs font partie des dramaturges qui ne font pas de la langue une chose acquise. Ils la façonnent selon leur propre convenance. C'est pour cela que le lecteur de ces trois pièces théâtrales se trouve confronté à une écriture presque incompréhensible. « Ces personnages ont le sentiment d'employer une langue confuse pour eux même, incompréhensible pour les autres. »¹⁰⁸

Cette incompréhensibilité est due parfois à l'inachèvement des idées et des phrases formulées par les personnages dans les textes de ces pièces. Cette écriture est considérée comme une tendance de l'écriture théâtrale. « (...) Une tendance de la littérature et de la langue théâtrale en particulier, à « merdrer », à se développer à partir de ces ratages, de ces inachèvements et de ces à peu- près. »¹⁰⁹

Une Virée:

Lakhdar.- ... Et l'Algérie... c'te grande tante, eh ben elle... non, t'as de bons joueurs c'est vrai, mais... pas vrais Mokhtar ?

Incendies :

Simon. Je n'ai pas envie de savoir. P. 73

Nawal. (...) Sarwane est ton véritable nom. janaane est le véritable nom de ta sœur.

Nawal est le véritable prénom de ta mère. Abou Tarek est le nom de ton père. P. 74

Après avoir été catégorique sur le fait de ne pas donner suite aux volontés de sa mère, la lecture de la lettre de sa maman l'a fait changer d'avis.

¹⁰⁸HUBERT, Marie- Claude. *Le théâtre*. Ed, Armand Colin, 2005,p167

¹⁰⁹RYNGAERT, Jean-Pierre. *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Ed. Nathan, 2003, p120

Les Sacrifiées :

Leïla. Dérégée. Je le savais. Meriem le disait. Je n'ai pas d'âge. Je suis toute à l'envers. Une bâtarde. Un monstre. Née de dix tortionnaires emmêlés. C'est pour cela. Je suis folle. C'est eux qui continuent de rire en moi. Un monstre. Difforme. Sans père. Née d'une meute de chiens. P. 69

C'est le personnage le prétendu fou qui est le plus raisonnable ; Leïla qu'on croyait folle donne la raison de son aliénation.

Ces exemples illustrent parfaitement le changement dans le discours théâtral. D'un discours qui se débarrasse des résidus de la conversation ordinaire pour passer à un discours qui les met en valeur. «Le discours théâtral élimine nombre de scories qui encombrant la conversation ordinaire (bredouillements, inachèvement (...))»¹¹⁰

Suivant toujours les règles de la dramaturgie contemporaine, les trois auteurs utilisent des dialogues parsemés de questions, le lecteur est censé retrouver les réponses dans la suite du texte pour pouvoir donner un sens à l'histoire. «Comme les personnages (...) le dialogue est émaillé de question à travers lesquelles ils essayent de s'accorder sur un même sens.»¹¹¹

Nous avons l'impression que la technique d'écriture des trois dramaturges ressemble à celle de la musique rap. Autrement dit le personnage rebondit sur le dernier mot de son interlocuteur, à l'image des défis que se lancent les rappeurs.

Une Virée:

Lakhdar.- T'as rendu **les papiers** ?

Mokhtar.- **Les papiers** ? Pris une enveloppe et (...) p17

Mokhtar.- Vive cette (...) **putain d'Algérie** !

Rachid.- ... de **putain d'Algérie** ! p19

Lakhdar.- (...) Si t'étais **président** ?

Mokhtar.- **Président**, (...)

¹¹⁰RYNGAERT, Jean-Pierre. *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Ed. Nathan, 2003, p120

¹¹¹HUBERT, Marie- Claude. *Le théâtre*. Ed, Armand Colin, 2005, p167

Incendies :

Sawda. On ira chez mes cousins, on sera un peu plus en sécurité.

Nawal. Sécurité... p. 53

Sawda. A quoi ça sert de réfléchir ! Personne ne revient à la vie parce que qu'on réfléchit !

Nawal. Réfléchis, Sawda ! Tu es la victime (...) p. 59

Les sacrifiées :

homme1. Il y a la vie

homme2. La vie n'est pas là où est Raïssa. P. 64

Slim ; je voudrais te mettre en garde ;

Saïda ; me mettre en garde ? (...) p. 83

Les mots prononcés par un personnage servent aux autres d'appui pour relancer le dialogue. « Les mots, les images ne s'offrent que comme tremplins à l'esprit de celui qui écoute. »¹¹²

Écrivant des pièces marquées par la répétition des conflits sans issue définitive entre les personnages, les trois auteurs respectent la forme de dénouement qu'impose l'écriture dramatique contemporaine. La résolution du conflit ne s'opère pas par la survenance d'un évènement ou l'apparition d'un personnage. Seule la mort scelle le sort des protagonistes.

A cet égard Marie- Claude Hubert évoque dans le cinquième chapitre intitulé « La pièce contemporaine » de son ouvrage « Le théâtre » la répétition dans l'écriture théâtrale contemporaine. « La notion de dénouement, qui implique la résolution du conflit par un évènement nouveau disparaît dans ce type de pièce, sauf si la mort vient mettre un terme à la répétition. »¹¹³

Nous pouvons dire que les trois pièces présentent des tableaux colorés par plusieurs thèmes. Pour en saisir le noyau, il faut chercher dans ces thèmes fondamentaux afin de tirer l'idée du texte. Dans ce sens Anne Ubersfeld assure que : « Cette recherche du noyau thématique n'est pas nécessairement facile (...) Mais il est clair que c'est dans ce ou ces thèmes fondamentaux de l'échange que peut être

¹¹²ABIRACHED, Robert. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Ed Gallimard, 2006, p31

¹¹³HUBERT, Marie- Claude. *Le théâtre*. Ed, Armand Colin, 2005, p167

cherché l'idée du texte, ou pour la nommer d'un mot démodé mais toujours efficace, à son idéologie. »¹¹⁴

Dans ce cas le noyau thématique des trois pièces peut correspondre à des pays affligés par un système politique corrompu et une mouvance intégriste sanguinaire, qui s'accapare l'amour et le rêve des personnages qu'ils condamnent ainsi à l'errance et à la mort

Conclusion :

L'écriture de Aziz Chouaki, Wajdi Mouawad et Laurent Gaudé s'inscrit dans une tendance et un contexte à la fois dénonciateur et révisionniste des valeurs, de la morale, des connaissances de la société moderne, en accordant une attention scrupuleuse aux questionnements des fondamentaux et modèles contemporains. Le texte chez ces auteurs est violenté à travers les personnages irrévérencieux des trois pièces qui vivent cette violence via la déstructuration du récit et le fracassement du langage choisi par les dramaturges comme signature dramaturgique de leurs œuvres. Le tout à travers une écriture jubilatoire qui pousse l'expression de l'impertinence à son paroxysme. Ces auteurs nous offrent un spectacle où se mêlent des notions opposées et contradictoires jusqu'à enchevêtrement. autrement dit, ils associent la vie à la mort, le destin à la fatalité, le réel à l'imaginaire et les repères à la déperdition, sans inclure d'éléments pouvant tempérer ou atténuer ce mélange de notion quasi euphorique presque sadique.

Le va et vien incessant entre tous les thèmes soulevés dans les trois pièces résume parfaitement le caractère violent de l'écriture imposé par ces auteurs au lecteur/ spectateur qui est à son tour invité à trouver ses propres connexions entre ces thèmes qui sont partagés par tous.

¹¹⁴UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre III*, Ed, belin, Paris, 1996. p108

Troisième partie

Le dépassement de la violence

Chapitre I

La représentation de la mort dans les trois pièces

La mort, tant charnelle que spirituelle, représente un thème central de la littérature et des arts depuis l'Antiquité. Les artistes contemporains l'abordent aujourd'hui, soit au travers de métaphores, de métonymies et par la représentation de rites liés à ce phénomène, soit, frontalement, par la mise en scène de cadavres. Les trois dramaturges dans leur pièce *Une Virée*, *Incendies* et *Les Sacrifiées* varient les façons de la représenter. Le lecteur est guidé par les dramaturges du simple fait de l'exhibition d'une arme à feu par Rachid et du viol de Raïssa au début des deux pièces *Une Virée* et *Les Sacrifiées*, jusqu'à la mort de ces deux personnages à la fin des pièces. Quant à Wajdi Mouawad, il préfère ouvrir sa pièce *Incendies* par la mort du personnage principal Nawal puisque toute l'histoire commence justement par la lecture du testament de cette dernière, un testament qui efface et change le sentiment des jumeaux de la tristesse à la rancune.

I- De la violence à la mort, un choix de mise en scène

Les allusions à la mort se multiplient et il en résulte un mélange des notions de vie et de mort. La mort au théâtre est révélatrice de la valeur de la vie. Les trois dramaturges optent pour une mise en scène de la mort assez dynamique et plus scénarisée. En effet, le lecteur/spectateur des trois pièces est amené à voir la mort, pas seulement comme la fin de l'action, mais plutôt comme le résultat d'interactions violentes entre les protagonistes. Les auteurs des trois pièces cherchent à attirer l'attention sur l'importance du détail qui cause la mort plutôt que la mise en scène classique de la mort. De nombreux théoriciens et hommes de théâtre soulignent son rôle dans ce sens : « Le théâtre et le lieu où apparaissent violence et cruauté. Leur représentation doit servir à ce que l'horreur ne se reproduise pas. »¹¹⁵

La représentation de la mort de Rachid par Aziz Chouaki est donc un cri de vie dans une Algérie meurtrie par la violence. La gradation dans l'introduction de la mort dans la pièce assure une certaine fragilité qui existe entre la vie des personnages qui correspond à une mort, puisque eux-mêmes disent "vouloir vivre", et la mort du personnage qui survient après l'ouverture de l'espace clos qui enfermait les protagonistes.

La mort de Raïssa dans *Les Sacrifiées* rend vaines toutes ses actions et sa lutte pour une vie digne et paisible. Comme si Laurent Gaudé voulait démontrer au lecteur que la vie est

¹¹⁵Ariane Mnouchkine, *le petit dictionnaire du théâtre*

absurde, puisque le rêve de Raïssa ne s'est réalisé qu'après sa mort, autrement dit cette mort marque la fin de la malédiction et le triomphe de Raïssa sur le destin de sa famille accompagnée inexorablement par la mort de la génitrice.

Dans *Incendies* la représentation de la mort par Nawal précède tout acte ou réaction violente dans la pièce. La vie de Nawal était incomplète puisque ce n'est qu'après sa mort que les jumeaux découvrent leur réelle identité.

Les trois dramaturges attribuent à la mort un espace considérable. Elle est, au contraire des personnages, constante et les accompagne tout au long des pièces. Ils utilisent pour cela un vocabulaire qui renvoie à la mort.

Une Virée

Mokhtar.-(...) ça se finit kalachnikov, égorge les bébés, massacre les bergers...p 22

Rachid.- (...) bazookas, fusils-mitrailleurs,kalachs (...) un pistolet (...) Beretta, huit milleballes p23

Lakhdar.- (...) ils ont tué tonton Bouzid ? p 28

Mokhtar.- (...) ils ont qu'à égorger les oranges, les fleurs, le soleil. p 28

Mokhtar.-(...) s'ils tuent tonton Bouzid... p 28

Rachid.- Il a enterré ma mère p 28

Rachid.- (...) ils ont eu tonton Bouzid...p 37

Rachid.- (...) qui a buté tonton Bouzid (...) je vais fumer son crâne...p 48

Les Sacrifiées :

Raïssa. Je voudrais savoir où est enterrée ma mère. (...)

Homme3. Elle nous a fait jurer. Son visage était épuisé par l'effort, la mort s'emparait déjà d'elle.

Homme 2. Tu l'as tuée.

Homme1. Enfant doublement maudite. Elle priait pour avoir un fils et tu es une fille. Elle voulait donner la vie et tu lui as offert la mort. P.12

Brissac. Mon lieutenant !mon lieutenant, venez voir.

Tous s'approchent, y compris ceux de la grange qui reviennent/ corps d'un homme arabe. Criblé de balles. Défiguré. Temps. Ils regardent. Horrifiés. Temps.

Charles. Il n'y a plus rien ici. Que la mort. Ça s'entend tout de suite. P. 19

Langlois. Je te lègue le souvenir des corps mutilés au couteau (...) p23

Raïssa. J'ai tué ma mère (...) je voulais vivre. Je suis sortie. J'ai pris tout l'air pour moi. Elle s'est vidée de sa vie. Et moi j'ai hurlé.

Charles. Ta mère est morte en couches. P. 30

Incendies

Hermile lebel. (...) la mort, ça ne se prévoit pas. La mort, ça n'as pas de parole.

Le médecin. (...) deux réfugiées du camp avaient violé et tué une fille du village. (...) p. 43

Toujours dans la logique d'ambivalence qui caractérise l'écriture des trois pièces, Aziz Chouaki, Laurent Gaudé et Wajdi Mouawad interchangent les valeurs de la vie et de la mort :

Une Virée

Lakhdar.- (il sort une plaque de shit et lui parle) Putain, c'est lui qui me la donnée ce matin, y a même son odeur. Ils t'ont eu ; tonton Bouzid, ah ils aiment pas ce qui brille, fait mal aux yeux, alors. Peut-être que t'es bien là où t'es, l'enfer c'est là, peut-être, ouais c'est peut-être nos pauvres pommes. p28

Le personnage semble préférer la mort à la vie qu'il mène. Il qualifie cette dernière d'enfer dans une forte indication de l'auteur pour interpréter la mort de Rachid autrement. Clore sa pièce avec la mort est aussi un signe fort d'autant que la raison de la dispute qui mène au meurtre, c'est-à-dire la musique, conduit les personnages à la fin de leurs rôles qui n'est, entre autre, que la mort du personnage dans la peau du comédien.

Une Virée :

Lakhdar.- Putain, il est raide, Mokhtar. Il est mort, Rachid est mort, putain !

Musique, kutche, noir. p 54

C'est l'un des deux personnages qui déclare la mort de Rachid. L'auteur se contente de les accompagner par des indications scéniques. C'est ainsi qu'il reste dans une posture de suggestion qui peut être plus forte que l'annonce de la mort par l'intervention directe de l'auteur. Il ouvre un espace pour l'imagination du lecteur et du spectateur. Peut-être que le

personnage n'est pas mort, ce qui donnera une suite à la pièce avec les trois personnages, différente de celle que pourra faire le lecteur avec deux seulement.

Les Sacrifiées

Raïssa. Je ne veux plus la vie d'errance. (...) ils me tueront (...) ils seront bientôt sur moi et je rirai sous leurs coups, je rirai du cadeau qu'ils me font. P. 109

C'est à travers l'une des répliques du personnage supposé mourir que le lecteur découvre que la mort de Raïssa est plus paisible que sa vie qu'elle qualifie d'une vie d'errance, comme si l'auteur cherchait enfin à soulager son lecteur / spectateur après avoir accompagné un personnage souffrant et abattu par l'absurdité des circonstances de la vie ; comme le confirme Adamov dans son ouvrage « *Ici et maintenant* » : « Le personnage absurde n'est qu'un clochard trahi par un corps qui lui échappe. Les images qui nous sont données de lui sont violentes, dérangeantes. (...) »¹¹⁶

Incendies :

Nawal. Wahab ! Écoutes-moi. Ne dis rien. Non. Ne parle pas. Si tu me dis un mot, un seul, tu pourrais me tuer. Tu ne sais pas encore, tu ne sais pas le bonheur qui va être notre malheur. (...) je vais me taire. Ne dis rien. Ne dis rien. P. 24

Jeanne. Pourquoi tu ne nous as rien dit ? On t'aurait tellement aimée. Tellement défendue. Pourquoi tu ne nous as rien dit ! Pourquoi je ne t'ai jamais entendue chanter, maman ? p. 67

Nawal. (...) Je suis vivante et perdue. P. 82

Nawal. (...) le silence est pour tous devant la vérité. P.88

Simon. Jeanne, fais-moi encore entendre son silence. P. 93

Il existe plusieurs moyens pour représenter la mort. En la figurant ainsi, les trois dramaturges l'utilisent (...) comme ouverture à toutes les interprétations possibles.

I-1-L'omniprésence de la mort dans les trois pièces :

Le thème de la mort est omniprésent dans les trois pièces. Elle joue un rôle prédominant dans les scènes de ces textes théâtraux. Dans *Incendies* et *Les Sacrifiées* elle ouvre les pièces et dans *Une Virée* elle la clôt. Elle est toujours présente sous différentes

¹¹⁶ Adamov, Artaud, *Ici et maintenant*, Ed Gallimard, 1964, p, 14

forme, mort naturelle (mort de Raïssa dans *Les Sacrifiées*), meurtre (mort de Rachid par Mokhtar dans *Une Virée*), mort soudaine et inattendue (la mort de Nawal dans *Incendies*), et d'autres aspects de la mort présents dans les trois pièces : maladie (la mort de la mère de Raïssa en couche), assassinat (de tonton Bouzid par les terroristes), vengeance (meurtre du milicien par Sawda).

Dans *Incendies*, le personnage de Nawal attend impatiemment sa mort puisqu'elle représente pour elle un vrai moment de sérénité de répit et surtout de la découverte de la vérité pour ses enfants jumeaux.

Incendies :

Nawal. (...) il ne me reste que ma mort et je la choisis et elle sera entière (...) p 64

Dans *Une Virée* c'est la mort de tonton Bouzid qui pousse davantage les protagonistes à rêvasser pour fuir leur pays l'Algérie afin de s'installer à l'étranger pour y retrouver une vie sereine, paisible et libre.

Une Virée :

Lakhdar.- GIA, cet après-m', c'est ce qu'il me dit, (vers la queue) hein ? Égorgé à la mosquée ? Bande de rats, tonton Bouzid, il a élevé tout le quartier, on a tous brouté dans sa main, sa barbe de saint. Pays de chiottes. P 28

Dans *Les Sacrifiées*, Raïssa n'aspire qu'à sa mort, pour elle, seule la mort peut la libérer de sa malédiction.

Les Sacrifiées:

Raïssa. (...) ne pleurez pas. Je n'ai plus peur. J'ai trouvé le moyen. Je ne serai jamais enfouie dans la terre. Je sentirai longtemps le vent chaud me caresser. C'est bien. Embrassez-moi et partez. P 109

Si Raïssa avait tant souhaité sa propre mort ce n'était que dans le but d'épargner à sa propre progéniture les tourments qu'elle a connus.

Gaudé nous présente aussi un personnage qui a la capacité d'entendre les morts et de leur parler ; c'est comme s'il voulait nous démontrer qu'il y a toujours une vie après la mort et que cette vie est le prolongement de l'existence de l'être après la disparition corporelle.

Autrement dit, un être est peut être mort corporellement mais pas spirituellement ; il est vivant à travers ses pensées, ses idées ses écrits, bref par tout ce qu'il a laissé derrière lui.

Les Sacrifiées :

On a apporté le corps du vieux Kamel. Il est là, sur une table. Raïssa va et vient, autour de lui, en lui parlant.

Raïssa. (...) écoute ma voix. C'est la vieille Raïssa. Je suis là. Je te garde près de moi toute la nuit. (...) je murmurerai les prières que je connais. (...) tu peux partir apaisé. Laisse-nous la grimace, Kamel. (...) p 89

On peut parler d'autres formes de la mort dans ces trois pièces ; à savoir la mort psychologique, sociale et biologique. C'est ce que Bernard Faure affirme : « Il faut distinguer entre mort biologique, mort psychologique et mort sociale. Que l'on soit fou, mystique ou simplement sans domicile fixe, on peut être mort pour le monde bien avant de l'être physiquement. »¹¹⁷

Les trois dramaturges illustrent parfaitement ces trois formes de la mort dans leurs pièces.

Nous tenterons de survoler ces trois différentes formes de la mort à travers ces trois pièces de théâtres. Nous constatons que la mort occupe une place très importante. Elle est présente, et accompagne le lecteur tout au long des trois textes mais de façons différentes.

I-1-1- Mort psychologique :

Hermile Lebel lit le testament de Nawal aux jumeaux. Le dramaturge nous donne l'impression que les enfants sont plutôt préoccupés par le contenu du testament que par les préparatifs des obsèques de leur mère Nawal. L'auteur ne donne pas trop d'importance à la mort physique de Nawal, il oriente le lecteur vers la réaction des jumeaux face à ce testament qui les met dans un état critique, les détruit et les tue moralement. La mort naturelle de la mère Nawal s'est transposée sur les jumeaux sous une autre forme. Les jumeaux sont plongés dans une mort psychologique qui est liée à leur destin et leur vraie identité. Ils sont plongés dans un état d'anxiété.

¹¹⁷ FAURE, Bernard. *La Mort dans les religions d'Asie*. Paris : Flammarion, 1994, p.7.

Les Sacrifiées :

L'ouverture du testament se fait en présence de ses deux enfants : Jeanne Marwan et Simon Marwan (...)

Jeanne,

Le notaire Lebel te remettra une enveloppe.

Elle est destinée à ton père

Simon,

Le notaire te remettra une enveloppe.

Elle est destinée à ton frère. p13-14-15

Raïssa est morte à sa naissance, elle est morte psychologiquement quand sa mère meurt en couches, elle était tout le temps traitée de fille tueuse de sa mère, elle est maudite par tout les gens de son entourage.

Incendies :

Homme 1. Fille maudite.

Homme2. Pour que tu naisses, elle a écarté les cuisses jusqu'à s'en déchirer le ventre. Les cris que tu lui as fait pousser l'ont étouffée. Elle est morte, là, dans sa couche. Le ventre baigné de sang. Sentant que ce petit être chaud lui prenait la vie. P 13

Les protagonistes de la pièce *Une Virée* se plongent dans un déchirement intérieur qui les rend indifférents à la vie ou à la mort. Pour eux vivre dans des conditions macabres ou mourir représente la même chose. Ça peut même être meilleur, soulageant et apaisant par rapport à ce qu'ils endurent dans leur pays l'Algérie.

Une Virée :

Mokhtar.-ça y est, s'ils tuent des tontons Bouzid, alors ça y est les gars, moi demain je pisse sur les mosquées et les généraux. Ils ont qu'à égorger les oranges, les fleurs, le soleil. (...) p 28

I-1-2- Mort sociale :

Même si les auteurs ne dévoilent pas l'importance de la mort d'une manière claire et directe, ils ne peuvent ignorer la conjoncture politique dans laquelle sont produites les trois

pièces (le radicalisme religieux, la guerre) qui démontre qu'ils ne peuvent échapper au thème de la mort.

Dans sa pièce Aziz Chouaki place la mort au centre de la délivrance de ses personnages. Tel le rocher de Sisyphe Lakhdar, Rachid et Mokhtar ne peuvent ôter de leurs épaules la mort qui les suit dans les espaces clos et les espaces ouverts choisis par le dramaturge, c'est d'ailleurs dans l'un de ses espaces ouverts autour d'un match de foot improvisé, au moment où les personnages commencent à respirer que la mort frappe et met fin à la liberté, à la vie et à la pièce par la même occasion.

Une Virée :

Mokhtar.- putain, arrêtes-tu niques le kif, Rachid, là. Laisse-nous bouffer va. Bien grillée, têtête, hein ? Frottée à l'ail, on dirait.

Mokhtar a fini sa tête de mouton, il regarde le crâne bien grignoté sous toutes ses faces. Le crâne à la main, il se lève, en titubant.

(...) il jette le crane en l'air et l'amortit du pied gauche. Il dribble des joueurs imaginaires. (...) Mokhtar passe le crâne à Lakhdar, qui le dérive sur Rachid. Ils jouent avec le crâne. P 48

Aziz Chouaki compare la tête du mouton à celle des gens égorgés par les terroristes. Comme s'il voulait assimiler un être humain algérien de cette époque à un mouton, un simple objet de nourriture et surtout de sacrifice.

Quant à Wajdi Mouawad et Laurent Gaudé tous deux déclarent que leurs pièces ne sont pas des pièces écrites sur la guerre ou sur l'histoire. « *Les Sacrifiées* n'est pas une pièce sur l'histoire de l'Algérie. Ni sur l'histoire des relations franco-algériennes. Je ne suis ni historien ni analyste politique. Je suis dramaturge. Si l'histoire est présente - et elle l'est - c'est uniquement comme matériau pour la fiction. »¹¹⁸

« *Incendies* n'est pas une pièce sur la guerre, à proprement parler. C'est une pièce sur les promesses qu'on ne tient pas, sur les tentatives désespérées de consolation, (...) sur la façon de rester humain dans un contexte inhumain. » **W.M.** »¹¹⁹

Dans une autre interview il dit :

¹¹⁸ http://chiennesdegarde.com/article.php?id_article=302 01/06/2014

¹¹⁹ <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Incendies-3154/ensavoirplus/01/06/2014>

« J'ai besoin de ne pas nommer trop les choses, de laisser une certaine ouverture pour que les gens ne se disent pas "Ah, tiens, c'est sur la guerre au Liban !" »¹²⁰

Sachant que Wajdi Mouawad est originaire du Liban et que Laurent Gaudé est un français dont les parents ont vécu la période de la guerre de l'Algérie contre la France, les deux dramaturges ne peuvent échapper au thème de la guerre même s'ils n'en évoquent pas directement le contexte historique. Le champ lexical de la guerre est omniprésent dans les deux textes des deux dramaturges (viol, prison, meurtre, assassinat, mort etc.).

Incendies :

Le médecin. C'est la guerre. (...) Les frères tirent sur leurs frères et les pères sur leur père. Une guerre. Mais quelle guerre ? p 42

Le guide. Les militaires ont encerclé les camps et ils ont fait entrer les miliciens et les miliciens ont tué tout ce qu'ils trouvaient. Ils étaient fous. On avait assassiné leur chef. P58

Sawda. Ils sont rentrés dans le camp. Couteaux, grenades, machettes, haches, fusils, acide. P 59

Les Sacrifiées :

Le lieutenant. (...) on est là en reconnaissance. D'accord ? Alors fouillez moi cette ferme et trouvez moi quelqu'un qui puisse me dire ce qu'il s'est passé ici.

Charles. Il n'y a rien plus rien ici. Que les morts. (...) p 19

Le lieutenant. Écoutez-moi bien. S'il était du FLN, sa place est dans la grange. Si c'était un des nôtres, et que je le laisse ici, je fais exactement ce que le FLN veut que je fasse. Terrifier les paysans en laissant les corps défigurés derrière eux. (...) p 21

Raïssa. (...) ils sont rentrés dans ma cellule. Ils étaient cinq. Ils m'ont déshabillée. Ils m'ont giflée. (...). Ils m'ont violée toute la nuit. (...) p 37

D'après ces exemples on constate que le thème de la mort est forcément lié à celui de la guerre, autrement dit la mort sociale est évoquée par les deux dramaturges à travers les enjeux et la situation sociale et politique des deux pays.

¹²⁰ <http://evene.lefigaro.fr/theatre/actualite/interview-mouawad-forets-theatre-71-519.php> 03/07/2014

I-1-3- la mort biologique :

Les trois dramaturges n'accordent pas trop d'importance à cette forme de la mort. Le lecteur n'a pas trop de détails sur la mort des personnages de Nawal, Raïssa et Mokhtar.

Dès la première page de la pièce *Incendies*, Mouawad annonce la mort de Nawal par le biais du notaire Hermile Lebel. Ce dernier doit accomplir son devoir en tant que notaire et d'exécuter les dernières volontés de la défunte. Le lecteur a plutôt des informations sur le testament et non pas sur la survenance du décès de Nawal.

Les Sacrifiées :

Hermile lebel. (...) entrez, ne restez pas dans le passage. C'est mon nouveau bureau. (...) un testament, je ne vous raconte pas le mauvais temps que ça représente. (...) je veux dire que ça reste un mal nécessaire. Excusez-moi. P 11 et 12

Gaudé fait presque la même chose quand il annonce au lecteur dès la première scène la mort de la mère de Raïssa à travers l'un des personnages secondaires de la pièce. Comme si cette forme de la mort n'avait pas trop d'importance pour lui. Mais à la différence de Mouawad, Laurent Gaudé nous donne un détail sur la cause de sa mort.

Incendies :

Homme2. Pour que tu naisses, elle a écarté les cuisses jusqu'à s'en déchirer le ventre. Les cris que tu lui as fait pousser l'ont étouffée. Elle est morte, là, dans sa couche. Le ventre baigné de sang. Sentant que ce petit être chaud lui prenait la vie. P 13

Aziz Chouaki n'échappe pas à cette forme d'indifférence à la description de la mort des personnages dans sa pièce, il procède de la même manière que les deux autres dramaturges.

Une Virée :

Lakhdar.- putain, il est raide, Mokhtar est mort, Rachid est mort, putain ! p 54.

II- Sémiotique de la mort :

Loin de vouloir reprendre les multiples déclinaisons de la mort dans une œuvre, nous allons nous intéresser aux sens que les trois auteurs ont voulu donner à la mort qui occupe une

place très importante aussi bien dans la représentation que dans l'aspect sémantique. La mise en scène sera analysée dans le chapitre suivant. Mais intéressons-nous à la valeur de la mort et plus particulièrement à la sémantique qui se dégage des trois pièces.

Il est clair que le sens n'est ni unique ni illimité. C'est d'ailleurs dans cette limite que nous allons décliner les formes et rythmes sémantiques adoptés par les trois dramaturges. Le sens est rattaché au texte qui est supposé contenir les éléments nécessaires pour l'interprétation. Autrement dit le sens peut être dégagé ou mis en évidence par tout interprète maîtrisant les procédures de décodage. Cette liberté d'interprétation, sous prétexte qu'un texte littéraire est une série spécifique de faits, doit être encadrée par les éléments textuels et paratextuels plantés par les auteurs. C'est d'ailleurs ce que nous allons appliquer afin d'étaler une palette sémantique assez large pour couvrir l'élément de la violence et de la mort qui peut être considéré comme le fil conducteur dans chaque pièce et le dénominateur commun entre les trois textes.

Effectivement le lecteur des trois pièces trouve que les trois auteurs donnent plusieurs sens convergents à la mort. Cette convergence n'implique pas une similitude de l'approche de la mort ni d'autres formes d'intertextualités ou d'inspirations. Les sens que nous allons dégager tiennent compte de plusieurs paramètres que nous allons suivre pour mener cette analyse. Le premier paramètre est la forme sociale de la mort. Le deuxième fait plutôt référence au côté psychologique des personnages, quant au troisième paramètre, il se situe dans l'interaction entre les personnages.

II-1- la lutte contre le sacré

Les personnages dans les trois pièces font face à la mort comme victimes et bourreaux. La volonté des trois dramaturges à travers cette ambivalence est de situer à la mort non pas comme fin ou châtiment mais plutôt comme déclencheur d'un nouveau statut plus libérateur et salvateur. Le premier obstacle qui entrave l'ascension sociale des personnages et leur émancipation est situé par les auteurs dans la religion. Ils cherchent en premier lieu à installer le décor de la mort du sacré. Dans *Une Virée* les trois amis maudissent leur existence et attribuent tout leur désarroi et déperdition au fanatisme religieux qui a transformé l'Algérie en une somme d'interdits et de tabous. Il leur faut désacraliser leur environnement pour desserrer l'étreinte sociale et religieuse dont ils souffrent. Ils se lancent dans une guerre contre tous les

repères et les symboles religieux avec véhémence et précision comme pour porter l'estocade à une bête qui n'a d'objectif que d'anéantir l'artiste dans l'arène.

Une Virée :

Mokhtar « (...) les filles elles sortent pas, la religion, les parents, le bordel tout ça. Alors, voilà, ça se finit kalachnikov, égorge les bébés, massacre les bergers. P 22

Rachid.- écoute, tu sais on se masque Mickey ou Donald, on gueule tout le temps « Allah ouakbar », et c'est gentleman, quoi. Du cinq patates chaque, sur. A vue de pif. P.23

Mokhtar.- 9a y est, s'ils tuent des tontons Bouzid, alors ça y est les gars, moi demain je pisse sur les mosquées et les généraux. Ils ont qu'à égorger les oranges, les fleurs, le soleil. Putain si j'en attrape un comment je te le...p. 28

Les personnages d'*Incendies*, à la différence de ceux d'une virée, baignent dans un environnement religieux plus complexe. Sans références précises sur les orientations religieuses de ses personnages, Wajdi Mouawad installe le lecteur dans une logique de refus du sacré et de reniement de la foi en général. Dans un Liban déchiqueté par la guerre et écartelé par différentes confessions, les personnages principaux de la pièce en l'occurrence Simon et Jeanne sont victimes d'une conjoncture marquée par un conflit religieux. En plantant son décor de la sorte, Wajdi Mouawad tente de placer la religion comme cause principale de la violence que subissent ses personnages. C'est d'ailleurs clair dans la dédicace que fait l'auteur à une arabe et à une juive qui ne devraient être reliées que par les liens du sang sans aucune référence à la confession : « Pour Nayla Mouawad et Nathalie Sultan, l'une arabe, l'autre juive toutes deux mes sœurs de sang. »¹²¹

Cette volonté de l'auteur de braver le sacré et l'interdit se manifeste par la rupture et le dépassement des liens familiaux édictés par les religions. Pour ce faire, Il recourt à la situation la plus connue dans le monde littéraire à savoir le complexe d'Edipe matérialisé dans la pièce par le viol de Nawal par son propre fils Nihad. La cruauté de cet acte incestueux est atténuée par l'innocence des jumeaux issus de cette union forcée par le destin et maudite par la religion.

¹²¹Mouawad, Wajdi, *Incendies*, France, éd, Leméac/ Acte Sud- Papiers, 2009

Incendies :

Nawal. Madame la présidente, mesdames et messieurs le jury. (...) mon témoignage je le ferai face à mon bourreau. Abou Tarek. Je prononce votre nom pour la dernière fois de ma vie. (...) je vous reconnais, mais peut être ne me reconnaissez- vous pas, (...) vous disez la pute 45. (...) vous vous souvenez maintenant ? (...) lorsque le pistolet chargé à blanc dirigé vers moi (...) et l'urine sur mon corps, la vôtre, dans ma bouche, sur mon sexe et votre sexe dans mon sexe, une fois, deux fois, trois fois,(...) mon ventre qui gonfle de vous (...) p71-72

Chamseddine. T'a- t-il dit que Nihad était le fils de la femme qui chante, celui qui est né de son histoire avec Wahab dont jamais personne n'a vu le visage ? p.82

Chamseddine. (...) il a changé son nom. Il a oublié Nihad. Il est devenu Abou Tarek. (...) p. 86

Concernant *Les Sacrifiées*, l'auteur fait aussi référence à la mort du sacré Mais il introduit cette volonté par la malédiction qui frappe trois générations de femmes. Le fait de donner la vie pour ces personnages est synonyme d'une mise à mort de sa propre progéniture. Autrement dit l'enfant fruit d'une relation d'adultère ou de viol ne peut prétendre aux droits de vivre parce qu'il incarne le péché et le déshonneur. La mort du sacré dans cette pièce est concrétisée par le refus d'enfanter de peur que la malédiction perdure à travers la vie, donc autant refuser la vie et réclamer la mort non pas du corps mais celle de la condamnation de la société et de la religion. C'est le refus de la culpabilité imposée par le coté sacré avec tous ce qui l'incarne et toutes ses composantes sociales et morales, qui compose le fil conducteur partagé par tous les personnages dans les différentes pièces. La désacralisation du péché et l'élargissement des limites de l'interdit offrent aux personnages un espace de liberté au-delà du confinement imposé par la dimension religieuse et sacrée des différents espace des trois pièces qui se rejoignent dans la condamnation et la culpabilisation de la différence des protagonistes des pièces. La marginalisation et la condamnation touche aussi bien Rachid Lakhdar et Mokhtar dans *Une Virée*, Raïssa, Leïla et Saïda dans *Les Sacrifiées* et les jumeaux dans *Incendies*. Tous ces personnages acceptent la vie et mènent un combat et une quête pour défier le regard de la société, de la religion et du destin.

Les Sacrifiées :

Raïssa. La malédiction, Leïla. Qui nous frappe de mère en fille. La malédiction qui te frappera à ton tour et qui veut que nous ne transmettions rien d'autre à nos filles que la grimace du malheur.

Leïla. Je n'aurai pas de fille.

Raïssa. Tu ne choisiras pas.

Leïla. Je n'aurais pas d'enfants. Rien ne naîtra de moi et la malédiction s'arrêtera avec moi. P. 72

Le dramaturge utilise un symbole très fort pour véhiculer l'idée que les notions du péché et de l'interdit sont synonymes de mort et d'extinction quand il pousse Leïla à se mutiler pour ne plus jamais enfanter.

Incendies :

Leïla. Je vais saigner une bonne fois pour toutes, puis plus jamais.

Elle prend un couteau et se le plonge dans le sexe. Elle hurle. Tombe à terre. Gémissant. p 73

II-2-La mort, seul acte de liberté

La condition sociale des trois amis dans *Une Virée* ne leur laisse aucune échappatoire. Des jeunes désœuvrés, marginaux et renégats sans aucune ouverture ou perspective se voient embarqués dans une aventure et un défi qui se termine inéluctablement par une mort biologique à savoir le meurtre. Cette logique de l'auteur est clairement exprimée à travers les espaces clos qui accentuent les tensions et la nervosité des protagonistes ajoutés à leur désespoir et désenchantement : un mélange détonant qui se désamorce par l'ouverture de l'espace dans le dernier panneau qui s'accompagne de la mort de Rachid. Ce dernier est libéré par la mort et les deux autres le sont autant après sa mort.

Une Virée :

-Mokhtar donne un coup de pied vers Rachid et le rate. Celui-ci sort son Beretta et pète les plombs. Il redresse son torse et prend Mokhtar en joue.

(...)186

Mokhtar se jette sur Rachid qui tire deux coups de travers, il rate Mokhtar. Celui-ci s'empare d'un bouzelouf et fracasse la tête de Rachid.

Mokhtar.- tiens, enculé de ta mère, va.

Lakhdar.- Putain, il est raide, Mokhtar. Il est mort, Rachid est mort, putain ! p 54.

Dans *Incendies* nous sommes en présence de deux personnages (les jumeaux) qui à priori mènent une vie paisible loin des contraintes mais en réalité ils sont captifs d'un mensonge qui n'est révélé qu'après la mort de leur mère. Contrairement à Aziz Chouaki dans *Une Virée*, Wajdi Mouawad n'essaye pas d'extirper ses personnages d'une mauvaise passe sociale vers plus de stabilité et de réussite, au contraire il les plonge dans l'incertitude et la quête de soi après une situation de confiance et d'appartenance. La valeur de la mort ici est claire : l'identité réelle ne peut être acquise qu'après le décès de la génitrice des jumeaux. La logique est donc chamboulée chez Wajdi Mouawad ; ce n'est pas le fait de venir au monde ou de donner la vie à quelqu'un qui donne le droit à la filiation, c'est plutôt la mort qui soulève cette question et qui signe le véritable acte de naissance des jumeaux.

Incendies :

L'ouverture du testament se fait en présence de ces deux enfants : Jeanne Marwan et Simon Marwan, tous deux âgés de 22 ans et nés, tous deux, le 20 août 1980 à l'hôpital Saint- François à Ville- Emard, c'est pas loin d'ici. P13

Malak. (...) le garçon s'appelle Sarwane et la fille, Jannaane. Sarwane et Jannaane. Prends- les(...)

Malak donne les enfants à Nawal

Jeanne. Non ! Non ! Nous sommes nés à l'hôpital. On a notre certificat de naissance ! et puis nous sommes nés l'été, pas l'hiver, (...)

Malak c'est ce que qu'elle vous racontait ? C'est bien, il faut toujours raconter des histoires aux enfants pour les aider à dormir. Je t'avais prévenue, au jeu des questions et réponses on arrive facilement à la naissance des choses (...) le fruit de la femme qui chante sont nés du viol et de l'horreur, ils sauront renverser la cadence des cris perdus des enfants jetés dans la rivière. P. 70-71

Dans *Les Sacrifiées* les trois femmes ne cessent de répéter que la seule voix de salut possible pour elles n'est autre que la mort. Dans ce cas la mort est double ; une première physique à savoir la disparition de cette femme qui ne peut porter dans ses entrailles que

malédiction et acharnement du sort sur sa propre progéniture. La deuxième est symbolique et se caractérise par le désir de conjurer le sort et défier le destin en le privant d'une future proie.

Les Sacrifiées :

Raïssa. (...) ne pleurez pas. Je n'ai plus peur. J'ai trouvé le moyen. Je ne serai jamais enfouie dans la terre. Je sentirai longtemps le vent chaud me caresser. C'est bien. Embrassez-moi et partez.

Elles s'embrassent. On entend les bruits des gens du quartier. Leïla et Saïda s'enfuient. Raïssa reste seule, face à la foule qui surgit. Elle laisse le vent la caresser. Elle sourit. Bien droite. P. 109

Conclusion :

La dramaturgie contemporaine a tourné ses yeux vers la représentation de la violence. Et bien que la violence qui prédomine dans cette nouvelle écriture soit celle générée par le bouleversement des normes de la société moderne qui afflige et détruit les rêves, les attentes et les expectatives des individus ; les auteurs d'*Une Virée* de *Incendies* et de *Les Sacrifiées* proposent de dépasser cette représentation de la violence en la présentant sous divers angles. L'élément sur lequel ils s'appuient pour faire un balayage très large des manifestations de la violence est bien évidemment la mort. Ils lui donnent des dimensions psychologiques, biologiques et sacrées dans le but de cerner la sémiotique de la mort qu'ils balisent entre deux repères : la lutte contre le sacré et la mort seul acte de liberté.

S'ouvre alors une discussion sur le fait de savoir si cette mort est la fin ou le début de quelque chose. Dans les textes, on remarque une œuvre dans laquelle imagination et réalité convergent, proposant au lecteur une autre vision de la mort libératrice et qui peut être considérée comme l'aboutissement d'une quête, le plus souvent identitaire et existentielle.

Chapitre II

La mise en scène de la violence

I- Texte et représentation de la violence

Pour commencer, *représenter* la violence dans le théâtre signifie faire face à toute une série de risques. Premièrement, la représentation de la violence est souvent soupçonnée d'immoralité. La violence a une valeur spectaculaire intense et l'exposer dans la littérature sans comprendre toute sa portée, ses problèmes, comporte le risque de sombrer dans l'indécence: heurter la sensibilité du lecteur / spectateur provoque gratuitement une fascination stérile, une déplorable passivité à la fois moralement et artistiquement. Le message est effacé par le dégoût et la stupéfaction, ce qui ne fait que contribuer à la banalisation de la violence, ce qui renforce les stéréotypes. Cependant, la représentation de la violence ne peut pas non plus se permettre l'asepsie, trop adoucir le phénomène violent signifierait perdre toute possibilité d'interpeller le spectateur. Le laisser indifférent est également indésirable, à une époque marquée par une profusion d'images violentes, notamment dans les médias, attirer l'attention du spectateur sans contribuer à le désensibiliser n'est pas facile du tout. Ainsi, comme nous l'avons souligné, les textes d'*Une Virée* de Aziz Chouaki, *Incendies* de Wajdi Mouawad et *Les Sacrifiées* de Laurent Gaudé poussent les détails à leur paroxysme dans la perspective justement de créer cet équilibre entre le dégoût et la banalisation.

Ce chapitre portera sur deux angles différents : celui du texte écrit et celui du texte joué, représenté et mis en scène. Cette dualité oriente ce travail vers d'autres violences : physique/morale, explicite /implicite, silencieuse/révoltée, écrite/ représentée.

Un autre défi attendait ces trois auteurs comment dire quelque chose de nouveau sur la violence sans tomber dans le seul jugement de valeur? Les autres sujets, devraient se mettre à une bonne distance avec l'écriture qui permet de se sensibiliser sans saturer, d'affecter sans dégoûter. Autrement dit, représenter la violence présente le risque de tomber dans une moralisation enfantine à savoir l'aspect conventionnel du concept. Traiter un thème aussi ancien constitue un défi pour l'inventivité de l'écrivain.

C'est ce qui nous amène à analyser le discours des personnages. Nous tenterons de voir si la structure théâtrale a été affectée par cette forme d'écriture choisie par les auteurs.

I-1- les personnages

Le personnage est l'élément clef de toute analyse d'un texte littéraire, surtout dans le genre dramatique. Anne Ubersfeld confesse dans « Les termes clés de l'analyse du théâtre » la difficulté d'approcher cette notion complexe dans le domaine théâtral : « Notion clef du théâtre, particulièrement difficile à cerner dans la mesure où le personnage, notion textuelle dont la fabrication est d'être un élément dans une séquence narrative, et aussi le personnage, « support » d'un être humain... »¹²²

En effet, l'étude du personnage est difficile à réaliser, mais elle est révélatrice des rapports qu'entretiennent les protagonistes entre eux. C'est aussi un élément très important dans la détermination de leurs interactions et son effet sur la fable. Pour mieux approcher la notion de personnage, nous nous sommes attardés sur l'onomastique des protagonistes des trois pièces. Sachant que le nom doit être interrogé pour donner un sens au personnage qui le porte. Roland Barthes le considère même comme « le prince des signifiant ». Dans le texte de théâtre, Anne Ubersfeld le définit comme le premier masque de théâtre. L'étude de la configuration actantielle, permet de mieux comprendre les relations que tisse l'auteur entre ses personnages.

Le personnage en général tel qu'il est défini par les dictionnaires et les encyclopédies est :

« Une personne décrite et mise en action dans un roman, un film, une pièce de théâtre, etc. Rôle interprété par un comédien. »¹²³

Mais dans le théâtre le personnage prend une dimension plus large et devient un élément constitutif de l'écriture théâtrale, il peut être défini comme suit : « Au théâtre, le personnage a beau jeu de prendre les traits et la voix de l'acteur, de sorte qu'il ne semble pas, tout d'abord, être problématique. Pourtant, malgré l'évidence de cette identité entre un homme vivant et un personnage, le personnage a commencé par naître qu'un masque. une persona. Qui correspondait au rôle dramatique pour le théâtre grec. C'est à travers l'usage de la persona en grammaire que la persona acquiert petit à petit la signification d'être animé et de persona, que le personnage théâtral passe pour une illusion de personne humaine. »¹²⁴

¹²²Ubersfeld, Anne, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, éd. du seuil, 1996, p. 65.

¹²³Dictionnaire électronique Lexibook.

¹²⁴Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Op. cit., p. 247.

Le personnage utilise d'abord un corps concret pour agir et parler. Il est d'abord une personne, un masque du théâtre. Ce masque a une double fonction : celle de cacher le visage derrière une expression stéréotypée et figée qui indique son rôle dans la pièce sans qu'il puisse y avoir manifestation de sentiments particuliers par une mimique quelconque et celle de faire résonner la voix et de la porter pour bien l'entendre.

La condition du personnage est passée du masque jusqu'à une certaine déliquescence où le personnage tend à se dissoudre dans le drame. Cette tendance se confirme avec la dramaturgie épique des expressionnistes, comme Brecht chez qui le personnage se morcèle, se démonte aux besoins de l'écriture théâtrale. Cette évolution du personnage est accompagnée aussi par une évolution dans l'écriture elle-même où les niveaux de réalité sont brouillés dans des jeux de théâtre dans le théâtre et personnages dans le personnage.

Le personnage peut représenter plusieurs caractères qui ont été repris dans de multiples classifications. Nous avons essayé de les appliquer aux personnages des trois pièces.

a- Un rôle dans l'action

L'entreprise de la virée par les trois personnages *Une Virée*.

La quête identitaire des deux jumeaux de retour à leur pays natal *Incendies*.

La volonté de rompre la malédiction par la recherche des origines et la présence des trois femmes *Les Sacrifiées*

b- Une constante dans un comportement

La violence de Rachid *Une Virée*.

Le chant chez le personnage de Sawda *Incendies*

Le perpétuel questionnement qui reste sans réponse dans *Les Sacrifiées*

c- Un passé.

Le meurtre de l'oncle de Rachid et Nedjma l'amour perdu de Mokhtar *Une Virée*.

Le passé des deux jumeaux venus au monde après le viol de leur mère par leur propre frère *Incendies*.

La guerre entre l'Algérie et la France, le viol d'un pays qui s'accompagne du viol d'une femme ce qui amorce la malédiction et la déperdition. *Les Sacrifiées*

d- Une hérédité biologique ou sociale

Les trois amis sont issus de familles misérables *Une Virée*.

Des jumeaux ; une descendance de leur frère *Incendies*.

Un malaise et un drame qui se transmettent de mère en fille. *Les Sacrifiées*

e- Une identité souvent dotée d'une onomastique à valeur symbolique. Le personnage est désigné par un nom : patronyme, prénom ou surnom.

Comme nous l'avons déjà démontré plus haut dans le premier chapitre de la deuxième partie ; les patronymes choisis par Aziz Chouaki, Wajdi Mouawad et Laurent Gaudé sont chargés de signification en relation directe avec les thèmes des pièces. Il est indéniable que ces trois dramaturges suggèrent les pistes de lecture et des orientations d'interprétation à travers leur choix conscient et installent ainsi une stratégie d'écriture au service du thème général qui régit leur textes. Autrement dit, ils veulent s'assurer que tous les éléments, y compris les noms des personnages, servent l'idée de la violence vécue, combattue et imposée.

I-1-1-discours des personnages

Le discours théâtral fait partie des mots ambigus qui enveloppent le texte et la représentation. Ainsi Anne Ubersfeld commence la définition de ce mot dans « les termes clés de l'analyse de théâtre » : « Le discours théâtral est encore un de ces mots ambigus qui recouvrent à la fois ce qui concerne le texte et ce qui touche à la représentation, ce qui est de la fiction et ce qui est de la performance. »¹²⁵

La forme du discours des personnages dans les trois pièces est variée. On y trouve beaucoup de narration parce que les thèmes abordés sont intimement liés à l'histoire des personnages et à leur passé. C'est d'ailleurs le point soulevé par Georges Zaragoza dans « le personnage du théâtre » quand il compare le texte romanesque au texte théâtral : « (...) dans le roman, même les moments où l'auteur use de dialogue, procédé le plus proche de l'écriture

¹²⁵Ubersfeld, Anne, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Op. cit. , p31

théâtrale, ils restent des dialogues médiatisés par le narrateur ; au théâtre, en revanche, chaque personnage parle « en directe », parle en son nom. Et si un personnage peut, le temps d'une tirade devenir « narrateur » comme il arrive très souvent dans le théâtre classique c'est encore sa voix que j'entends et non le récit de l'évènement proprement dit (...) »¹²⁶

En dépit de cette différence de forme, les discours des personnages renvoient d'une façon permanente à la violence. Ce discours violent se décline sous plusieurs formes. Nous avons choisi de les répertorier dans deux aspects. Celui de la violence verbale (l'énonciation des œuvres) et les procédés langagiers (les mots, les expressions etc.) qui font partie de cette violence langagière qui se caractérise par :

a- L'injure :

Nous allons nous intéresser à l'acte de langage qui produit l'injure et son contexte d'énonciation. Dans ce type de communication il existe comme un double mouvement dans le rapport entre l'injurious et l'injurié peut se révéler aussi complexe qu'un acte de communication *ordinaire*. Evelyne Larghèche va encore plus loin, et considère l'injure comme un acte de communication à part entière puisque il inclut un émetteur (l'injurious), un récepteur (l'injurié) et un message : « L'injurious inclut l'injurié dans un espace et convoque le tiers dans un nous : double mouvement inclusion/ exclusion. »¹²⁷

Donc cet aspect de la violence verbale peut devenir un acte d'invitation de l'autre, pour l'impliquer et lui faire reconnaître ce que l'on revendique.

b- Le rapport entre les personnages :

En s'intéressant aux personnages d'une pièce de théâtre, il est nécessaire de les situer par rapport aux rôles qui sont les leurs et la place que chaque personnage occupe dans l'espace articulé par le dramaturge. Autrement dit, définir les rapports entre les personnages, ce que R. Monord cité par M. Pruner appelle « constellation », aide à mieux comprendre et analyser la fonction des personnages dans l'action : « Tout travail sur les personnages

¹²⁶ Zaragoza Georges, *le personnage de théâtre*, éd. Armand colin, 2006, p. 447.

¹²⁷ Larghèche, Evelyne, *L'injure à fleur de peau*, Paris, L'Harmattan, 1993, p 105

commence donc par le repérage de ces diverse constellation, qui éclaire la place respective que chacun occupe, ainsi que les conflits et contrats qui les opposent ou les réussissent. »¹²⁸

La composition d'une pièce de théâtre suit des règles essentielles pour susciter l'intérêt du lecteur et du spectateur. Parmi ces règles, celle qui conserve le personnage de théâtre. Son existence est conditionnée par les rapports avec les autres personnages et la confrontation avec eux. C'est à travers cette interaction qu'il acquiert sa signification. Les exemples les plus souvent cités sont ceux de l'amoureux qui ne peut exister en tant que tel, que par rapport à la personne aimée. Même chose pour le maître et son esclave. M. Pruner met l'accent sur l'importance de définir le rapport du personnage avec autrui pour mieux comprendre sa signification : « Un personnage théâtral est rarement seul. Il intervient par rapport à autrui et n'existe que par la confrontation avec d'autres personnages qui lui donnent sa signification. »¹²⁹

Cette relation ambivalente entre les personnages est reprise par M. Pruner sous le terme de « couple ». Il cite bien évidemment Roméo et Juliette dans le rapport amoureux. Pour le rapport père/ fils ; Horace et le vieil Horace dans éponyme de Corneille. Il cite d'autres exemples de relation mère/ fille, maître/ serviteur. Il affirme ensuite que : « L'existence théâtrale de chacun est conditionnée par son statut au sein d'un couple que rien ne peut dissocier. »¹³⁰

Il devient problématique d'appliquer cette notion de couples aux personnages d' *Une Virée* ; d'une part il n'existe pas une réelle relation de couple dans cette configuration traditionnelle entre les trois amis (Rachid, Lakhdar et Mokhtar), d'autre part ni dans la forme, ni dans le contenu de la pièce n'existe une démarcation hiérarchique entre eux, ou une nette volonté du dramaturge de positionner l'un de ses personnages en confrontation directe sur un plan identitaire ou antithétique repérable à des caractères pertinents de son articulation.

En revanche la relation de couple est très bien exploitée par les deux autres dramaturges. En particulier dans la pièce *Incendies* où Wajdi Mouawad présente ses personnages en couple amoureux : Nawal et Wahab et couple mère/fille : Nawal et sa mère, Nawal et sa fille Jeanne. Pour Laurent Gaudé il privilégie la relation couple mère /fille : Raïssa et sa mère, Leïla et sa mère Raïssa, Saida et sa mère Leïla.

¹²⁸ PRUNER, Michel. *L'analyse du texte de théâtre*. Ed Armand Colin, 2005, p77

¹²⁹ PRUNER, Michel. *L'analyse du texte de théâtre*. Ed Armand Colin, 2005, p75

¹³⁰ *Ibid*, p76

Pourtant les rapports entre les personnages appelés souvent « situation » génèrent la puissance dramatique qui est alimentée par la tension produite par des forces antagonistes. Le terme de situation définit : « La configuration des rapports entre les personnages et les circonstances particulières de leur état à un moment donné de l'intrigue. »¹³¹

Le dictionnaire dramatique (Paris, 1776) le définit comme suit : « L'état des personnages d'une scène à l'égard les uns aux autres. »¹³²

La fonction même du personnage -en dépit de son statut principal ou secondaire- a une importance primordiale dans l'organisation dramatique, parce que chacun participe à l'action de la pièce à travers le rôle qui lui est attribué. « Le personnage a une fonction essentielle dans l'organisation dramatique. Important ou secondaire, chaque personnage joue un rôle dans l'action de la pièce. »¹³³

Or ce rôle n'est définissable que par le rapport avec autrui, il est capital de distinguer les différentes situations dans une pièce de théâtre que Souriau définit comme : « Une forme mais une forme puissante : c'est la forme intrinsèque du système de forces qu'incarnent les personnages à un moment donné, étant entendu que ces forces résident dans les personnages et sont en eux mais que, d'autre part, elle les transcendent. »¹³⁴

Une Virée n'offre pas une multitude de situations qui pourraient faciliter le repérage des rapports entre les personnages et leurs fonctions par conséquent. A l'opposé des pièces de Laurent Gaudé et de Wajdi Mouawad dont la multiplicité des situations donnent aux lecteurs plusieurs éléments pour repérer les relations qu'entretiennent les personnages entre eux. Il suffit d'aborder la pièce de Wajdi Mouawad pour définir les relations entre ses personnages qui paraissent à priori simples et conformistes à savoir les liens familiaux, mais en réalité l'auteur exploite à merveille la clarté de la relation maternelle pour plonger ses protagonistes dans une ambiguïté émotionnelle et filiale, en effet le fils se retrouve dans le rôle du père violeur. Les enfants issus de cette abomination se retrouvent en train de chercher leur filiation qui ne sera en outre que la cause de leur déperdition. De son côté Laurent Gaudé part d'une relation très simple en l'occurrence la relation mère/fille pour inviter le lecteur à un spectacle de reniement perpétuel. Si pour Wajdi Mouawad l'origine des jumeaux est connue par la mère et constitue l'objet de la quête, pour Laurent Gaudé cette origine demeure inconnue des mères

¹³¹ www.ditl.info 10/06/2012

¹³² *Idem*

¹³³ PRUNER, Michel. *L'analyse du texte de théâtre*. Ed Armand Colin, 2005, p7

¹³⁴ www.ditl.info 10/06/2012

génératrices qui ont reçu ces grossesses et ces naissances par décret violent de leur propre histoire.

La quête donc n'est pas de savoir qui a enfanté qui mais de mettre fin à cette malédiction. Pour ce qui est de Aziz Chouaki nous avons l'impression d'être dans la même situation du début à la fin de la pièce. C'est-à-dire les trois amis dans la plus grande déperdition spatiale et morale avec des rapports très difficiles à définir, hormis le fait d'appartenir à la même couche sociale et de se sentir à la marge d'une communauté qui ne soupçonne même pas leur existence. Aziz Chouaki tente parfois d'éclaircir ses rapports sans leur donner des traits pertinents.

Ainsi les trois protagonistes passent du statut de compères à celui d'adversaires l'espace d'une réplique ou d'un aparté. A l'image de la haine de Rachid qui surgit lors d'un aparté sans que le lecteur/ spectateur n'y soit préparé et elle disparaît au retour de l'échange dialogué entre eux. C'est dire que nous ne sommes pas dans le rapport d'opposition ou d'antagonisme direct qui engendre aussi une confrontation directe. Nous sommes plutôt dans l'effacement des traits qui séparent les personnages et les positionnent dans des espaces et des situations qui généralement supposent l'opposition de force ou de valeurs contradictoires incarnées par le personnage. Chose presque imperceptible dans *Une Virée*. Comme si l'auteur voulait ajouter à l'errance de ses personnages une sorte d'absence sur les lieux, dans la société et même entre eux. Leur absence peut se refléter dans la présence de personnages imaginaires à qui les trois amis s'adressent tour à tour en s'ignorant mutuellement. La multiplication des apartés par Aziz Chouaki s'inscrit aussi dans cette logique. Cet environnement de relations ambiguës résulte en une alternance dans les oppositions entre les protagonistes jusqu'à l'interchangeabilité des personnages concernés par le semblant de conflit. Le lecteur peut trouver dans la même page et parfois entre deux répliques une confrontation qui oppose Rachid à Mokhtar. Juste derrière, une autre opposition entre Rachid et Lakhdar puis entre Lakhdar et Mokhtar, sans qu'il y ait une véritable confrontation antithétique.

Une Virée :

Lakhdar.- (il élève la voix) Attention, tu me cause plus riche, s'il te plaît.

Rachid.- Je cause ce que je veux. Parce que c'est ça que je veux. Jette une bière et arrête de me chauffer. P21

Mokhtar.- David Niven ? Le chanteur ?

Lakhdar.- Quel chanteur ? Tu mixes David Bowie, toi ! On parle de De Gaulle. P21

Juste après la dispute de Lakhdar et Rachid, se déclenche dans la même page une autre dispute entre Mokhtar et Lakhdar qui se poursuivra dans la page suivante. Aussitôt déclenchées, les deux disputes s'évanouissent dans le délire et l'ivresse des trois amis. Durant toute la pièce, toutes les confrontations entre ces personnages suivent le même déroulement jusqu'au meurtre soudain de Rachid., sans aucune insistance ou volonté des personnages pour prolonger la situation de crise.

Incendies:

Jeanne. Simon, écoute, je m'en fous ! Je m'en fous de ton combat de boxe ! Ta gueule !...Simon ! Elle a été emprisonnée ! Elle a été torturée ! Elle a été violée ! (...)

Simon. Non... non... ça ne m'intéresse pas (...) tu rentres, fuck (...) t'as pas in numéro où je peux t'appeler ? p. 67

Cet exemple de dispute déclenchée entre les jumeaux est répété à plusieurs reprises dans le texte, dès qu'on découvre une information qui aide les jumeaux à découvrir la réalité de leur histoire, la tension monte entre les protagonistes jusqu'à ce qu'ils trouvent leur père et leur frère qui représente le facteur essentiel dans leur quête identitaire.

Les Sacrifiées:

Slim. Tu es folle.

Saïda. Indécente. C'est mon nom pour toi.

Slim. Tais-toi. P. 105

La dispute entre Saïda et Slim les accompagne presque dans toutes les répliques du dernier acte consacré à Saïda, qui se clos avec la mort de Slim tué par elle.

L'absence de situations d'oppositions claires entre les personnages des trois pièces est due au flou qui les entoure, handicapant ainsi le lecteur pour définir ces situations en dégagant la fonction de chaque personnage dans le récit (rapport de couple), à travers leurs identités et caractères.

Néanmoins cette absence de clarté des situations dans l'écriture de ces pièces est palliée par le rapport linguistique existant entre les personnages que les trois dramaturges voulaient mettre en exergue pour expliquer les agissements et les relations qu'entretiennent ses personnages entre eux.

I-1-2-les personnages dans la configuration actantielle :

Le modèle actantiel dans le théâtre est représenté par un schéma théorique qui cherche à formuler le déroulement critique d'une pièce.

« Il s'attache à déterminer dans la configuration narrative quelles sont les fonctions respectives d'actants, qui sont aussi bien des abstractions que des personnages. »¹³⁵

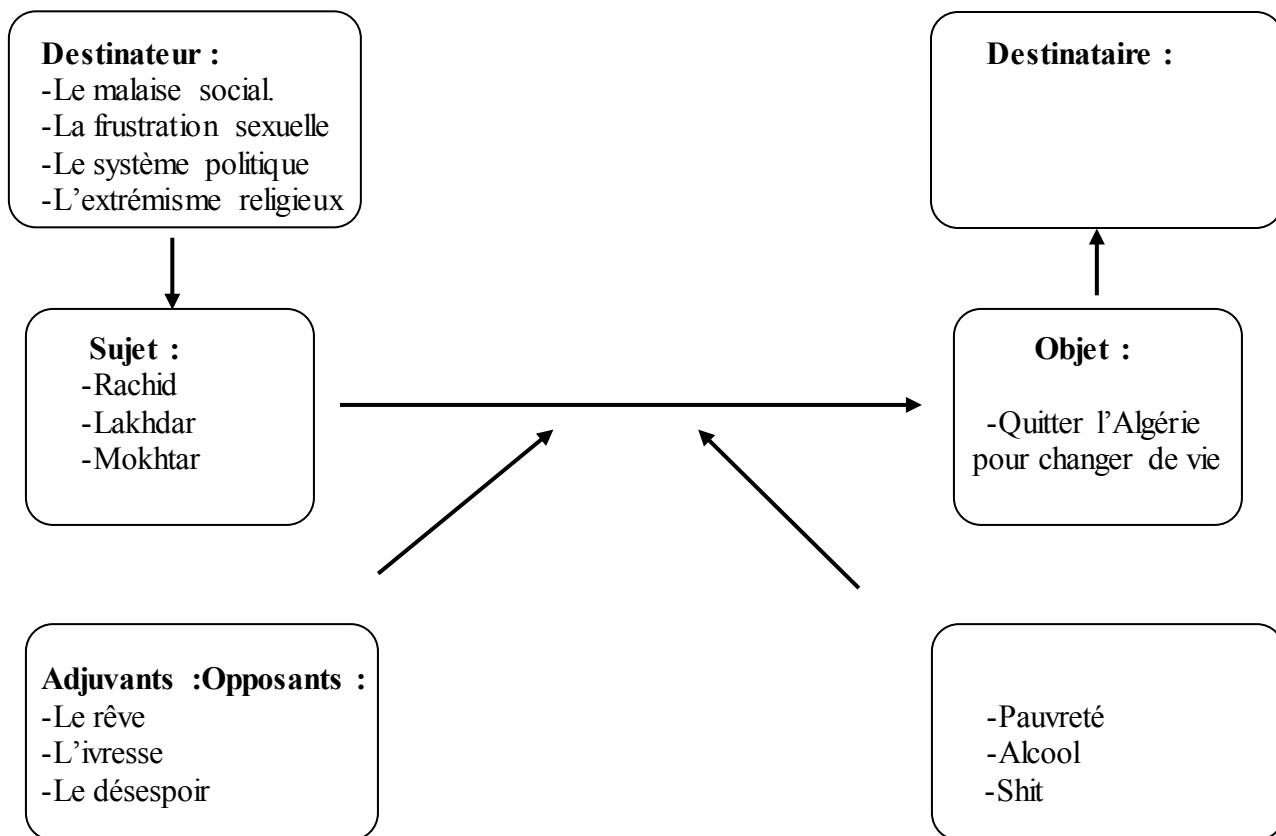
Ainsi il met en valeur les relations entre les personnages : lien de parenté, lien d'ordre social ou professionnel.

En plus, nous avons constaté que les trois dramaturges de ces pièces présentent un lien supplémentaire qui rassemble les personnages principaux : il s'agit du lien linguistique que nous avons essayé de démontrer dans la première partie. Le schéma démontre aussi les relations qu'entretiennent les personnages entre eux tout au long des pièces, face au but que se donne l'un d'entre eux, ou à l'obstacle qu'ils veulent affronter. En d'autres termes, établir le schéma actantiel d'une pièce c'est identifier ses actants : sujet/objet, destinateur/ destinataire, adjuvants/ opposants.

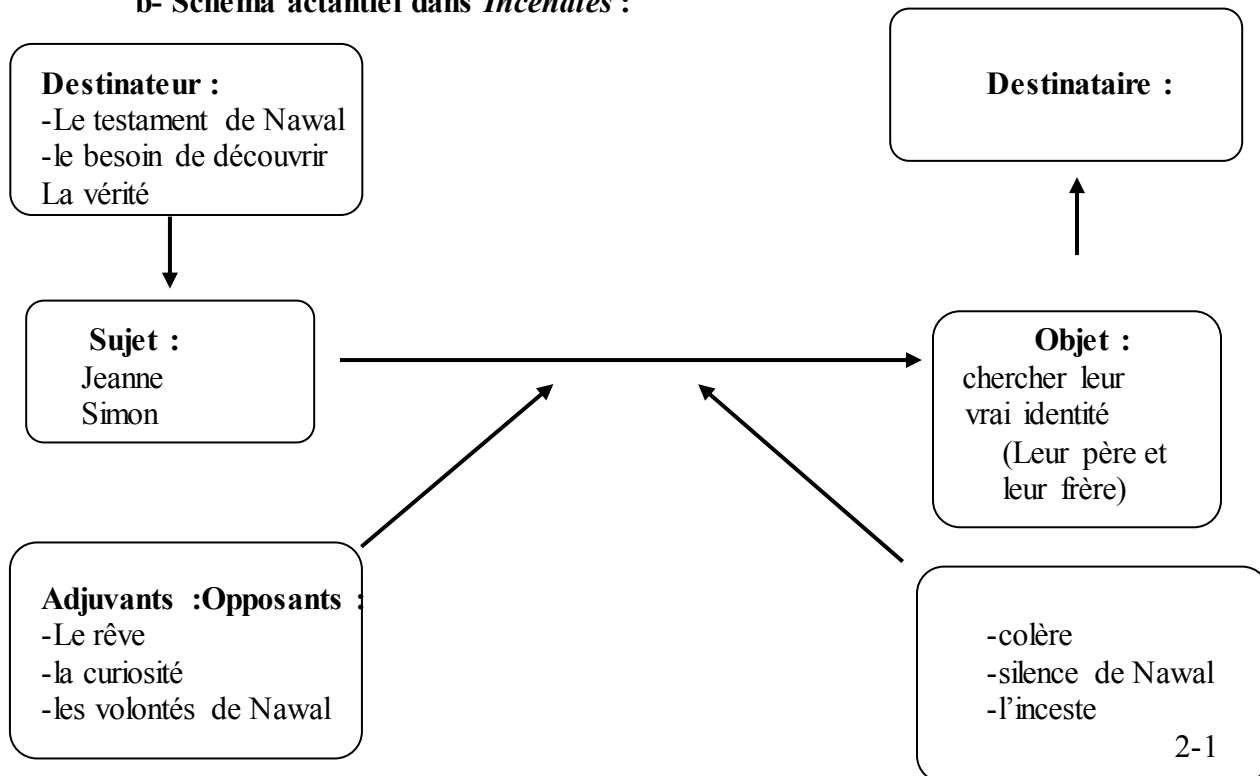
En essayant de dégager le schéma actantiel de ces pièces, nous nous sommes rendu compte que les trois dramaturges n'adoptent pas une stratégie narrative linéaire. Cela est dû à la forme d'écriture choisie par les auteurs que nous avons déjà étudiée. Selon le modèle de Greimas le schéma actantiel de chaque pièce se présenterait comme suit :

¹³⁵PRUNER, Michel. *L'analyse du texte de théâtre*. Ed Armand Colin, 2005, p28

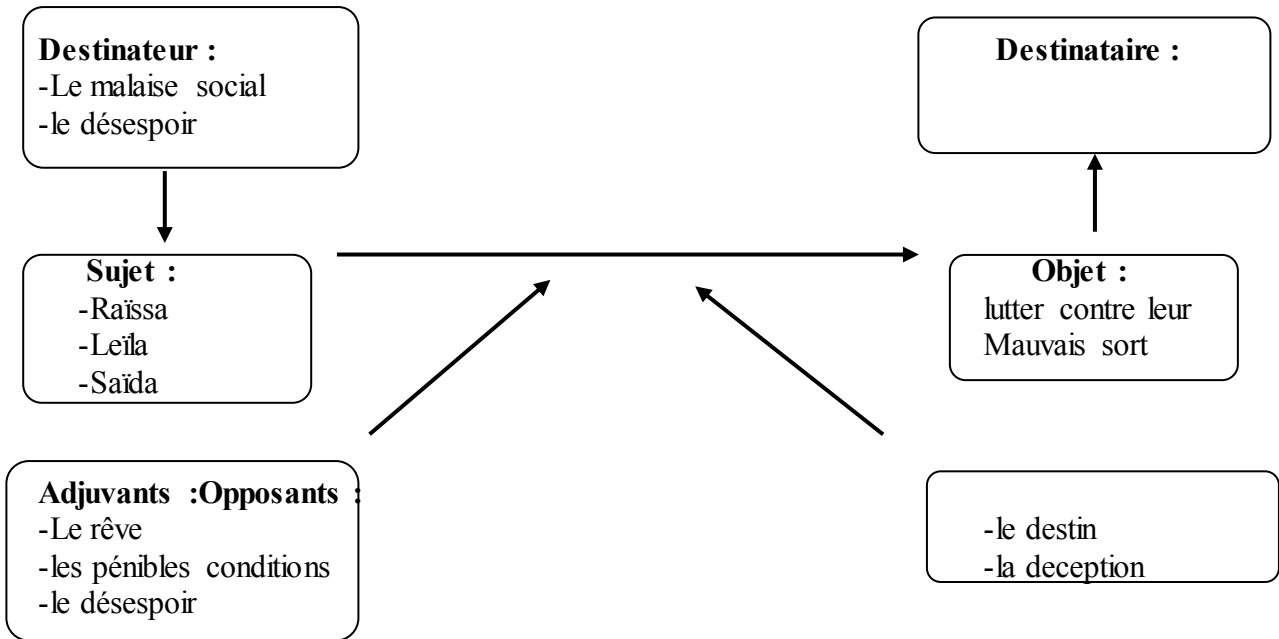
a- Schéma actantiel dans *Une Virée* :



b- Schéma actantiel dans *Incendies* :



c- Schéma actantiel dans *Les Sacrifiées* :



L'absence de la fable dans l'écriture théâtrale contemporaine rend la tâche de dégager un schéma actantiel complet très compliquée. « Encore faut-il toutefois qu'existe une fable : certains auteurs actuels ne fondent plus leurs textes sur cette dimension narrative »¹³⁶

Les personnages d'*Une Virée* d'*Incendies* et de *Les Sacrifiées* sont dilués dans l'articulation du dialogue autour de sujet et d'objet communs composant ainsi des pièces qui expriment la déperdition et le désespoir par l'entrecroisement d'éléments sans cohérence.

Il n'est pas rare de trouver dans la même réplique d'un seul personnage plusieurs sujets évoqués et une multitude d'objets cités sans qu'il y ait aucune concordance ou composition entre eux.

Théoriquement le destinataire dans le schéma actantiel devraient être les trois personnages qui forment en même temps le sujet ; dans *Une Virée*, retrouver le père et le frère qui aide à découvrir la vraie identité des jumeaux dans *Incendies* et chasser la malédiction qui ligote les trois femmes dans *Les Sacrifiées*, or ces pièces ne permettent pas de tracer un schéma complet parce que le lecteur ne trouve pas l'histoire racontée où un héros atteint sa

¹³⁶PRUNER, Michel. *L'analyse du texte de théâtre*. Ed Armand Colin, 2005, p 27

quête en s'appuyant sur des adjuvants pour surmonter l'obstacle des opposants. Ces unités du schéma actantiel sont difficiles à déterminer dans les textes théâtraux, Anne Ubersfeld affirme que : « La première démarche de toute analyse sémiologique est la détermination des unités. Or il se trouve que, dans le domaine du théâtre, elles sont particulièrement difficile à saisir et pourraient bien à la limite ne pas être identique selon qu'on considère le texte ou la représentation. »¹³⁷

Il devient donc difficile d'établir une relation entre les actants. Par exemple la relation entre opposant et adjuvant dans les schémas de ces pièces présente une difficulté de lecture. En partant du principe que les adjuvants aident le sujet dans sa quête et que les opposants à contrario l'handicapent dans sa besogne, les éléments proposés par ces schémas n'établissent pas cette relation d'opposition. Les adjuvants, supposés aider les personnages, ne sont guère différents des opposants. Ils présentent une valeur négative et contribuent au dénouement tragique de la pièce. C'est-à-dire, poussés par le désespoir et animé par un rêve alimenté par l'ivresse, la colère et la déception, les personnages de ces pièces finissent par s'entretuer au lieu de s'entraider pour changer leur vécu. Les personnages, qui se partageaient le même but, sont séparés par cette illusion qui n'avait pas les moyens de se traduire dans la réalité.

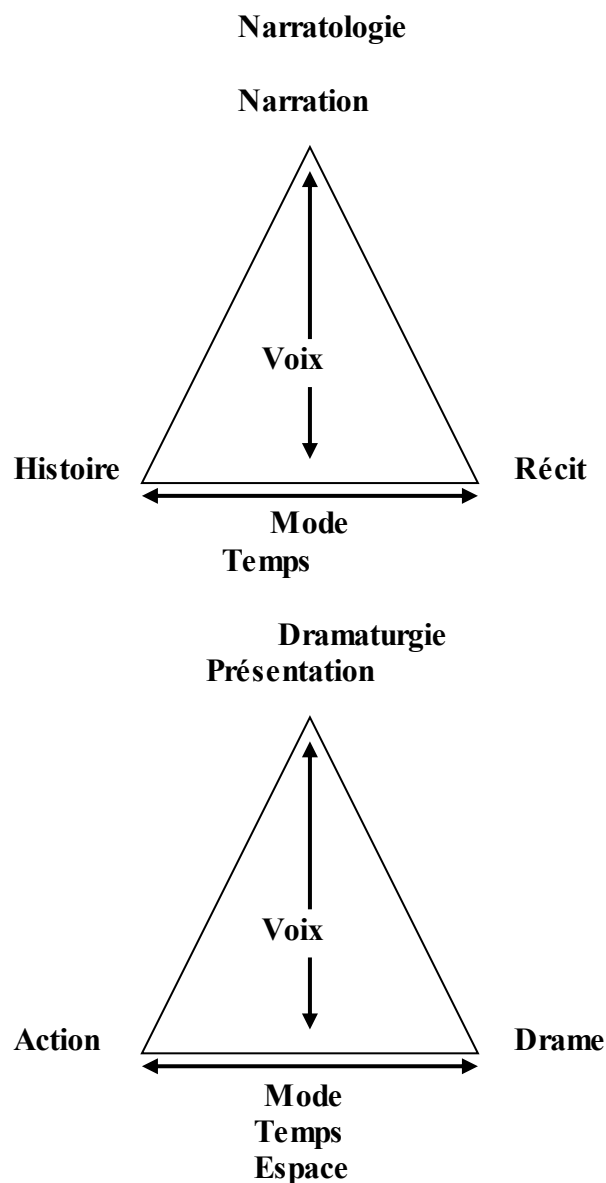
Il serait incorrect, sur un plan méthodologique, d'emprisonner un texte théâtral dans un seul modèle actantiel, ou de lui imposer une forme de narration parce que le texte théâtral présente des modèles multiples : « (...) peut être pourrions-nous aller chercher des modèles dans d'autres formes de narration sans que notre raisonnement en soit fondamentalement changé. Ce n'est pas au niveau actantiel que nous pouvons atteindre, au moins jusqu'à présent, à la spécificité du texte dramatique. Allons un peu plus loin : peut-être pourrions-nous dire que ce qui distingue le texte dramatique du texte romanesque par exemple, c'est le fait qu'au théâtre nous ne sommes pas confrontés à un seul modèle actantiel, mais au moins à deux. Il n'est pas difficile de voir ou de soupçonner que si la détermination d'un sujet de la phrase actantielle est parfois difficile, c'est qu'il n'y a d'autres phrases possibles, avec d'autres sujets ou des transformations de la même phrase, qui font de l'opposant ou de l'objet des sujets possibles. »¹³⁸

¹³⁷ Anne, Ubersfeld. *Lire le théâtre*. Ed, Sociales, Paris, 1982, p299

¹³⁸ Idem

Malgré la différence annoncée entre le texte dramatique et le texte romanesque, les deux modes de représentation prennent en charge le même type de contenu : des histoires. Mais l'acte de narration dans le texte narratif est remplacé par l'acte de présentation et de représentation dans le texte dramatique. L'histoire est remplacée par l'action, le récit par le drame et en plus de la voix du mode et du temps partagés entre les deux modes, le texte dramatique présente une autre spécificité qui est celle de l'espace traité dans la première partie de ce travail.

Mais on peut lire le texte théâtral comme si c'était un texte romanesque : «(...) en revanche, il est vrai qu'on peut toujours lire un texte de théâtre comme non-théâtre, qu'il n'y a rien dans un texte de théâtre qui interdise de le lire comme roman(...) »¹³⁹



¹³⁹Anne, Ubersfeld. Lire le théâtre. Ed Sociales, Paris, 1982, p299.

Les Schémas de ces pièces peuvent être centrés sur le conflit généré par le système de tension entre les fonctions des actants. Les trois dramaturges plongent leurs personnages dans un espace conflictuel situé en dehors du schéma traditionnel. Au lieu que le conflit soit engendré par l'interaction entre adjuvant / opposant, sujet/ objet, destinataire/ destinataire, il est placé entre l'univers réel et imaginaire des personnages. Il est aussi engagé par la langue des personnages qui sont en perpétuelle quête du monopole de la parole et ne cesse de se tendre des pièges linguistiques qui sont à l'origine des tensions entre eux.

I-1-3- Comédien : pierre angulaire de la représentation :

Autre fois le terme comédien désignait le personnage qui ne jouait que la comédie. De nos jours il regroupe toutes personnes interprétant un rôle dans une pièce de théâtre. « Aujourd'hui, c'est à la fois l'acteur jouant la tragédie, la comédie, le drame ou tout autre genre. Comédien dans la langue classique s'opposait parfois à tragédien. A présent, il regroupe tout les artistes de la scène ; c'est donc un terme particulièrement adapté au mélange des genres et des styles. (...) Le comédien joue tous les rôles, s'efface totalement derrière le personnage, est un artisan de la scène. »¹⁴⁰.

Même si notre travail est basé sur des textes écrits, il est nécessaire d'aborder la question du comédien parce que tous les théoriciens du théâtre affirment qu'il n'existerait pas de théâtre sans comédiens : « Le théâtre peut- il exister sans acteurs ? Je n'en connais aucun exemple. On pourrait avancer le spectacle de marionnettes. Néanmoins même là, un acteur sera trouvé derrière la scène, bien que d'une autre sorte »¹⁴¹

Anne Ubersfeld assimile la définition du comédien à celle de l'acteur dans son ouvrage « Les termes clés de l'analyse du théâtre ». La distinction qu'elle fait entre les deux est presque invisible. Elle l'a qualifié même de fragile : « Le comédien est celui qui peut adopter tous les rôles et se fondre en eux, tandis que l'acteur apporte à chacun de ses rôles sa personnalité propre, bien reconnaissable. Distinction intéressante, un peu fragile »¹⁴²

Le texte d'une pièce de théâtre apporte plusieurs informations sur le comédien acteur. Puis qu'il fait partie de l'espace scénique décrit par le texte qu'il construit ou contribue à

¹⁴⁰ PAVIS, Patrice. *Le dictionnaire du théâtre*. Ed, Armand Colin, 2004, p56

¹⁴¹ Grotowski, *ver un théâtre pauvre*, cité par UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre*. Ed Sociales, 1982, p 59

¹⁴² UBERSFELD, Anne. *Les termes clé de l'analyse du théâtre*. Ed du Seuil, 1996, p8

construire. De là, nous pouvons parler de la fonction ou du travail du comédien. Anne Ubersfeld distingue trois éléments relatifs au travail de l'acteur/ comédien :

« Ce travail est :

- a- d'être l'énonciateur d'un discours et l'auteur d'une action ;
- b- de construire un sujet de l'action/ du discours qui soit « acceptable » (invraisemblable) pour le spectateur ;
- c- de construire une/ plusieurs relation(s) interpersonnelle(s) forte(s) »¹⁴³

Il est nettement plus facile d'apprécier le travail du comédien sur scène qu'à travers la lecture du texte. Néanmoins l'écriture théâtrale, plus précisément l'écriture textuelle, peut donner aux lecteurs la possibilité d'imaginer les comédiens qui joueront la pièce. Cette possibilité peut être expliquée par le lien qui existe entre l'auteur dramatique et son spectateur/ lecteur. Anne Ubersfeld évoque cette relation en parlant de l'écriture textuelle : « L'auteur dramatique n'écrit pas sans la connaissance du code théâtral (...) il est lié à l'univers encyclopédique (Umberto Eco) de son spectateur éventuel, et répond à une demande implicite de sa part ; mais de plus il est tenu d'imaginer le type de théâtre, de mise en scène, de comédien qui jouera son texte »¹⁴⁴

L'imagination de l'auteur est remplacée par celle du lecteur qui entend la voix au profil de ses comédiens qu'il imagine pour sa pièce en réponse à cette demande implicite de la part du lecteur et du spectateur : « L'auteur dramatique n'écrit pas pour se dire (...) Sa voix ne se fait entendre (directement) que par le biais des didascalies, elle est déléguée à d'autres bouches. »¹⁴⁵

Il devient clair que devant une pièce de théâtre jouée ou représentée, l'imagination du spectateur est limitée par la mise en scène, comme si le metteur en scène imposait sa propre interprétation de la pièce et surtout des comédiens personnages. La vision du spectateur est guidée ; le spectateur est devant un corps vivant qui parle, par conséquent il peut enlever quelques détails par exemple les traits physiques des comédiens personnages et du décor.

Par ailleurs, un texte écrit offre aux lecteurs un espace d'imagination plus large, il est en droit d'imaginer les personnages (leurs allures, aspects, attitudes), le décor, la scène et le

¹⁴³ **UBERSFELD, Anne. *Les termes clés de l'analyse du théâtre*. Ed du Seuil, 1996, p9**

¹⁴⁴ **Ibid, p34**

¹⁴⁵ **Ibid, p35**

lieu ; ce qui lui permet d'être à la fois un personnage, un metteur en scène, un spectateur et un auteur. « Le lecteur à tout son temps, on le sait, il peut à sa guise organiser sa lecture sans suivre le temps de la diction et les actions scéniques. »¹⁴⁶

Parler du personnage et du comédien à partir d'une pièce écrite sans avoir recours à la représentation n'est pas une entreprise vide de toute logique méthodologique. Il existe deux sortes de personnage/ comédien. Ceux présents sur scène dit personnages de représentation et ceux existants dans le texte appelés personnages textuels.

Anne Ubersfeld discute une évidence dans le domaine théâtral qui dit que le personnage ne peut pas exister en dehors de la représentation. Elle tente même de l'inverser en affirmant qu'il peut être présent dans le texte et perçu différemment. « Il faut revenir sur cette évidence que le personnage n'a d'existence concrète qu'au travers d'une représentation concrète ; le personnage textuel n'est qu'un virtuel. (...) Comme si le personnage-texte était lu autrement, modifié par les signes qu'apporte la présence charnelle du comédien. »¹⁴⁷

Il est donc possible d'approcher les notions du personnage comédien à partir du texte. Puis que le comédien lit le texte pour imaginer en suite son rôle. Nous pouvons dire que l'existence du comédien est la construction de son rôle commence par le texte avant la représentation. Dans « qu'est ce que le théâtre » C. Biet et C. Triau soulignent cet aspect du comédien : « Le comédien (...) il lit et imagine d'abord le texte pour construire sa fiction du rôle. Ensuite, ce lecteur imaginaire, parce que c'est son métier, concrétise la fiction qu'il a lue dans le lieu et l'instant scénique »¹⁴⁸

En assimilant la notion de comédien à celle d'acteur, Anne Ubersfeld insiste sur le rôle du comédien dans la construction de l'univers de la pièce. Il devient un élément incontournable de toute analyse ou étude faite sur un texte de théâtre. « L'acteur est un artiste présent sur l'espace scénique et dont la mission est d'agir et de parler dans un univers fictionnel qu'il construit ou contribue à construire »¹⁴⁹

¹⁴⁶ BIET, Christian, et Christophe TRIAU. *Qu'est ce que le théâtre ?* Ed, Gallimard, 2006, p539

¹⁴⁷ UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre*. Ed Sociales, 1982, p 136

¹⁴⁸ BIET, Christian, Christophe TRIAU. *Qu'est ce que le théâtre ?* Ed, Gallimard, 2006, p472

¹⁴⁹ UBERSFELD, Anne. *Les termes clé de l'analyse du théâtre*. Ed du Seuil, 1996, p8

I-1-4- Relation entre personnage et comédien :

La première distinction à faire entre personnage et comédien, c'est l'espace où ils se trouvent en première instance. C'est-à-dire le texte pour le personnage et la scène pour le comédien.

Nombreux sont les ouvrages qui tentent de démontrer la relation existante entre ces deux entités.

Plusieurs auteurs relèvent la difficulté de tracer la relation entre personnage et comédien. Tandis que des auteurs avancent l'idée que le comédien s'approprie les traits du personnage, d'autres s'orientent vers une autre conception qui affirme que c'est le personnage qui se rapproche du comédien pour en faire un même corps. Le personnage devient plus important que le comédien ou l'acteur. Michel Bouquet cité par Michel Pruner le confirme : « Michel Bouquet répète : « L'acteur n'est rien, c'est le personnage qui est tout. »¹⁵⁰

Michel Pruner dans la fabrication du théâtre souligne cette difficulté : « On dit souvent que le comédien se glisse « dans la peau de son personnage, comme si, par un processus d'identification, il perdait sa propre identité (...) »¹⁵¹

Il s'appuie sur d'autres auteurs pour marquer la complexité de la tâche. Jacques Copeau à qui fait référence Michel Pruner rejoint la même idée que Michel Bouquet : « Vous dites d'un comédien qu'il entre dans un rôle, qu'il se met dans la peau d'un personnage. Il me semble que cela n'est pas exact. C'est le personnage qui s'approche du comédien (...) Le comédien s'applique à lui laisser le champ libre »¹⁵²

Au-delà des différences de formes entre personnage et comédien, il existe d'autres distinctions qui séparent l'un de l'autre. Nous avons déjà mentionné que le personnage, cet être de papier, existe exclusivement dans le texte écrit. Il devient clair que le jeu sur scène est plutôt l'œuvre du comédien, même si ce dernier interprète un personnage qu'il a pu rencontrer tant que lecteur et imaginé tant que romancier du personnage. Le comédien crée à travers ce jeu une relation entre lui ; un être réel et son personnage ; un être imaginaire qui n'a d'existence réelle qu'à l'aide de comédien qui lui procure la constitution dont il a besoin

¹⁵⁰ PRUNER, Michel. *La fabrication du théâtre*. Ed Nathan, 2000, p 179

¹⁵¹ *Ibid*, p178

¹⁵² *Ibid*, p 179

(corps, voix, force, mouvement) : « Le personnage (...) demeure un être de papier (...) pour exister, il a besoin d'un comédien qui lui donne les déterminations indispensables à sa constitution (visage, corpulence, registre vocal, démarche, énergie). »¹⁵³

Cette interaction entre comédien et personnage est souvent appelée (incarnation). Là aussi, il existe des divergences entre les auteurs et les théoriciens du théâtre. La question est simple ; qui incarne l'autre ? Ou bien qui s'incarne en l'autre ?

Michel Pruner reprend dans « l'analyse du texte de théâtre » la confusion dans le rapport entre personnage et comédien. En évoquant l'incarnation, il insiste sur le fait- déjà mentionné dans son ouvrage « La fabrication du théâtre »- que c'est le personnage qui s'incarne à travers le comédien et pas le contraire : « Contrairement à ce que laisse penser l'expression, ce n'est pas l'acteur qui entre dans la peau du personnage, pour la simple raison que celui-ci, précisément, n'a pas de peau ; c'est le personnage qui s'incarne à travers un comédien. »¹⁵⁴

Ce travail d'incarnation est personnel et individuel, puisque les mêmes personnages peuvent être joués ou interprétés par plusieurs comédiens. Pour *Une Virée*, la première représentation s'est jouée au Théâtre Nanterre-Amandiers avec des comédiens algériens (Hammou Graia, Zachariya Gouram, Mounir Margoum). Une autre représentation de la même pièce, cette fois en suède avec des comédiens suédois en 2005*

Pour une durée de trois heures et demis, *Incendies* est mise en scène par le dramaturge lui-même et avec la participation de :

« Annick Bergeron ou Mc Clemens Nawal 40 ans
Eric Bernier ou Valeriy Pankov Nihad
Gérald Gagnon Antoine Ducharme Reda Guerinik OU Jocelyn Lagarrigue Simon
Andrée Lachapelle ou Ginette Morin Nawal 60 ans
Marie-Claude Langlois ou Mireille Naggar Sawda
Isabelle Leblanc ou Catherine Laroche Jeanne

¹⁵³ PRUNER, Michel. *La fabrication du théâtre*. Ed Nathan, 2000, p 85

¹⁵⁴ Idem.

* <http://www.jeanlouismartinelli.com/une-viree/> 12/09/2014

Isabelle Roy Nawal 14 ans

Richard Thériault Hermile Lebel »*

Pour *Les Sacrifiées* de Laurent Gaudé la pièce était mise en scène par plusieurs metteurs en scène et bien évidemment les mêmes rôles sont joués par différents comédiens.

« *Les Sacrifiées* de Laurent Gaudé Mise en scène de Clémence Solignac
Avec Jacques-Olivier Budin, Virginie Rocheteau, Marie Rousseau,
Laurence Rueff »

Mise en scène par Jean-Louis Martinelli Avec Fadila Balkebla, Fettouma Bouamari, Vincent Bonillo, Chad Chenouga, Jane Friedrich, Hammou Graia, Judith Henry, Benjamin Kraatz, David Léon, Mounir Margoum, Sylvie Milhaud, Raoul Teuscher, Abbès Zahmani »*

« (...) par définition un personnage peut être joué par une multiplicité de comédiens différents »¹⁵⁵

Les personnages dans *Une Virée* (Rachid Lakhdar et Mokhtar), dans *Incendies* (Nawal les jumeaux Sawda Hermile Lebel et Nihad) et dans *Les Sacrifiées* (Raïssa, Leïla et Saïda) ont pu exister l'espace d'une représentation grâce à des comédiens différents avec des corpulences, des voix et des jeux différents. D'autres comédiens viendront pour donner à ces personnages un autre sourire, une autre démarche et d'autres traits physiques. Cet échange entre le comédien et le personnage a des limites comme le fait remarquer Jean Paul Sartre : « Kean peut offrir son être à Hamlet, celui-ci ne lui prêtera jamais le sien ; Kean est Hamlet frénétiquement, entièrement, à corps perdu, mais sans réciprocité, c'est-à-dire à cette réserve près qu'Hamlet n'est pas Kean »¹⁵⁶

L'absence de réciprocité entre le comédien et le personnage est appelée par Berthold Brecht « distanciation ». Comme s'il n'y avait pas d'incarnation sans distanciation. Elle est créée par le fait que le comédien tente de s'identifier au personnage qu'il joue et être en même temps critique à son égard, à l'image du romancier qui crée ses personnages en leur inventant

*http://www.wajdimouawad.fr/archives/incendie_11/09/2014

*<http://www.algeriades.com/laurent-gaude/article/les-sacrifices-de-laurent-gaude11/09/2014>

¹⁵⁵ ÜBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre III le dialogue de théâtre*, Ed, belin, Paris, 1996. p 58

¹⁵⁶ PRUNER, Michel. *L'analyse du texte de théâtre*. Ed Armand Colin, 2005, p86

une existence imaginaire construite à partir du texte, du rôle et des didascalies. « Le comédien cherche tantôt à s'identifier au personnage qu'il interprète (Stanislavski) tantôt à prendre un point de vue critique à son sujet ; c'est ce que Brecht appelle la distanciation(...). Dans tout les cas, il doit se faire le romancier du personnage qu'il joue. Il lui invente une vie imaginaire (...) »¹⁵⁷

Le travail d'imagination du comédien le place, par rapport au personnage, dans l'univers réel du théâtre. Le personnage est considéré comme fictif, fruit d'une construction textuelle et sans existence réelle. La relation entre les deux peut être considérée comme la concrétisation de la fiction par le jeu sur scène. Dans ce cas le comédien peut être opposé au personnage par rapport à leur dimension réelle et irréelle. « (...) le comédien n'imité pas quelque chose ou quelqu'un d'existant, puisque ce dont il parle, une construction textuelle qui forme une fiction, n'a rien de réel ni de vivant. (...) Le lecteur imaginatif, parce que c'est son métier, concrétise la fiction qu'il a lue dans le lieu et l'instant scénique. »¹⁵⁸

Le personnage et le comédien partagent l'action dans le théâtre. Ils y sont tous les deux acteurs puisque l'action dramatique réunit à la fois le récit de la pièce et les événements produits sur scène : Anne Ubersfeld définit l'action comme suit : « Suite des événements montrés ou racontés sur scène (...) La notion est ambiguë, comme la plupart des notions qui touchent au théâtre : c'est qu'elle désigne tout aussi bien le récit fictionnel que les événements purement scéniques. »¹⁵⁹

Même si le personnage et le comédien partagent la notion d'action au théâtre, ils se distinguent dans de nombreux compartiments de cet art dramatique, par exemple la diction est un terme propre au comédien : « La diction est dans la partie phonique du travail de l'acteur un élément décisif (...) concerne la prononciation de la langue. (...) »¹⁶⁰

Mais Anne Ubersfeld fait remarquer que cette diction a une triple détermination. Hormis la part individualisante qui renvoie au comédien et le code théâtral, le personnage participe d'une manière indirecte à la diction dans la part de sa construction qu'Anne Ubersfeld appelle « la part de la construction du personnage rattachée à la mise en scène ». « La diction

¹⁵⁷ PRUNER, Michel. *L'analyse du texte de théâtre*. Ed Armand Colin, 2005, p86

¹⁵⁸ BIET, Christian, et Christophe TRIAU. *Qu'est ce que le théâtre ?* Ed, Gallimard, 2006, p473

¹⁵⁹ UBERSFELD, Anne. *Les termes clés de l'analyse du théâtre*. Ed du Seuil, 1996, p10

¹⁶⁰ *Ibid*, p28

du comédien fait partie de son jeu avec des déterminations triples : la part individualisante, qui renvoie à lui-même, la part de la construction du personnage (dépendant du projet de mise en scène) et de sa détermination sociale, enfin le code théâtral. »¹⁶¹

En dépit des divergences qui existent entre le personnage et le comédien dans la diction, ils sont tous les deux concernés par le discours. Si le comédien est seul capable de faire parvenir aux spectateurs sa performance phonique, le discours qu'il prononce ne concerne pas la scène seulement, il est présent aussi dans le texte et appartient au personnage. Le discours théâtral fait parti des mots ambigus qui enveloppent le texte et la représentation. Ainsi Anne Ubersfeld commence la définition de ce mot dans « les termes clés de l'analyse de théâtre » : « Le discours théâtral est encore un de ces mots ambigus qui recouvrent à la fois ce qui concerne le texte et ce qui touche à la représentation, ce qui est de la fiction et ce qui est de la performance. »¹⁶²

Souvent on dit du personnage imaginaire qu'il est un être de papier sans dimension réelle. Mais parfois il présente des caractéristiques physiques qui le distinguent des autres personnages de la même pièce ou d'une autre. « Les personnages sont dotés de traits caractéristiques qui les individualisent. Il peut s'agir tout d'abord de caractérisations physiques qui les singularisent »¹⁶³

Autre aspect très discuté du personnage, celui de la psychologie. Michel Pruner aborde la question avec un titre sous forme d'interrogation : psychologie d'un être de papier. Il dit clairement qu'il est difficile d'approcher le côté psychologique du personnage puisqu'il n'éprouve rien. Il ajoute que seul le comédien peut être sujet à ce genre d'analyse puisqu'il peut extérioriser des sentiments grâce auxquels le spectateur pourrait déceler des explications du comportement du personnage : « Difficile de parler de psychologie du personnage théâtral (...) seul le comédien est en mesure de manifester des sentiments susceptibles d'expliquer le comportement de son personnage. »¹⁶⁴

Même dans ce cas, il n'est pas évident de cerner la psychologie du personnage en partant du jeu du comédien. Car comme nous l'avons déjà vu, le jeu du comédien en interprétant le personnage, suppose une distance avec le réel. Diderot dans le « paradoxe du

¹⁶¹ **UBERSFELD, Anne. *Les termes clé de l'analyse du théâtre*. Ed du Seuil, 1996, p10**

¹⁶² **Ibid, p31**

¹⁶³ **PRUNER, Michel. *L'analyse du texte de théâtre*. Ed Armand Colin, 2005, p86**

¹⁶⁴ **Idem.**

comédien » cité par Marie Claude Aubert souligne cette distanciation. Selon lui : « Il n'est pas le personnage, il le joue et le joue si bien que vous le prenez pour tel. »¹⁶⁵

A partir de cela Michel Pruner conclut que l'aspect psychologique n'existe ni dans le personnage ni dans le comédien. Et que la psychologie qui a été tant commentée est considérée comme un principe dans l'analyse du texte de théâtre, n'a pour fondement qu'une illusion. « Cela montre que cette psychologie, qui a longtemps tenu lieu de principe d'explication du théâtre, repose sur une double illusion : elle n'existe ni dans le personnage ni dans son interprète. »¹⁶⁶

I-1-5- Le Corps : moteur de la représentation :

L'œuvre théâtrale n'a d'existence qu'une fois joué sur scène et regardé par un spectateur qui lui fait vivre. Sa réception est liée à plusieurs éléments. Dont le corps constitue un facteur important pour véhiculer l'histoire ou le jeu sur scène. A travers le corps le dramaturge peut transmettre tout genre de message. Comme nous l'avons déjà démontré en haut, la violence est un thème omniprésent dans les trois textes des trois dramaturges qui essaient de la présenter sur scène au travers le corps. Cette violence corporelle spectaculaire est marquée par la cruauté physique présentée sur scène. « Dans le théâtre contemporain, le destin s'est intériorisé en s'inscrivant sur le corps et en prenant le plus souvent une forme grotesque. »¹⁶⁷

Nous essayerons de démontrer cette forme de violence corporelle à travers les personnages des trois pièces. C'est ce qui caractérise le théâtre de la cruauté. « Le concept de « théâtre de la cruauté » a fait fortune au XXe siècle. (...) désorienter, choquer, agresser ou pour le moins déconcerter le spectateur en décrivant le viol, la torture, la brutalité de la guerre et des hommes »¹⁶⁸

Les trois dramaturges essaient de provoquer le spectateur lorsqu'ils évoquent le viol. Par exemple Wajdi Mouawad présente deux jumeaux nés d'un viol, Leïla est aussi née d'un viol dans *Les Sacrifiées* et même dans une virée, Rachid parle du viol dont il a été victime en commentant l'image projetée sur scène des enfants qui rient.

¹⁶⁵ HUBERT, Marie-Claude. *Le théâtre*. Ed Armand Colin, 2005, p31

¹⁶⁶ PRUNER, Michel. *L'analyse du texte de théâtre*. Ed Armand Colin, 2005, p84

¹⁶⁷ Evrard, Franck, *le théâtre français du XX^e siècle*, éd, ellipses, 1995, p.51

¹⁶⁸ *Idem.*

Incendies :

Le concierge. (...) la femme qui chante, seule, est restée en vie. Abou tarek s'est occupé d'elle. Les nuits où about arek la violait, leurs voix se confondaient.

Jeanne. Ah oui, d'accord, elle a été violée ! P66

Chamseddine. Non, ton frère n'a pas travaillé avec ton père. Ton frère est ton père. Il a changé son nom. Il a oublié Nihad. Il est devenu Abou Tarek. P. 86

Nawal (15 ans) accouche de Nihad p87

Une Virée :

Troisième image, des enfants qui rient.

Rachid.- Rien à dire, jamais connu ça moi. Là, c'était mon oncle, à me sodomiser tous les soirs. (Pause) Je l'ai tué à quinze ans, le jour de l'Aïd, sous la treille, dans le soleil.

Oui, non, vraiment rien à dire. P38

Les Sacrifiées:

Leila. Qui est mon père ? p68

Raïssa. Tu veux savoir. Je vais te le dire. (...) qui est ton père ? Je ne sais pas. Ils étaient dix. Ils étaient vingt. Ils se sont succédé en moi. Des français. (...) qui est ton père ? Je ne sais pas. Tu es la fille de tous ceux-là. De leur violence en moi. Tu es la fille de dix militaires. (...) tu n'as pas de père. P. 69

Comme si les trois dramaturges voulaient montrer à travers le corps violenté de leurs personnages que la société n'est qu'un produit incestueux, dans *Une Virée*, Wajdi associe le viol de Nawal par son propre fils et la naissance des jumeaux de ce même viol à une guerre fratricide compliquée qui se prolonge dans le temps même après la fin de l'affrontement, et le viol de Raïssa par des militaires français dans son pays l'Algérie pour dire que la guerre entre les deux pays a laissé des empreintes et des souvenirs et à la différence des deux autres pièces le corps dans *Les Sacrifiées* ignore l'identité du bourreau.

D'autres formes adoptées par les dramaturges toujours dans la même perspective pour transmettre des messages au spectateur à travers le corps du comédien.

La folie dans *Les Sacrifiées* peut être considérée comme une autre forme de violence. La séparation de Leïla de ses vrais parents et de sa terre la réduit en une femme folle qui passe ses nuits dans les rues en provoquant des gens qui passent sur son chemin.

Les Sacrifiées :

Leïla, à nouveau, dans la rue, en pleine nuit. Plusieurs hommes sont là. Des passants. Silhouettes anonymes auxquelles elle s'accroche.

Passant 1. Une folle. C'est bien ça. Une folle.

Il part. Elle reste seule, un temps, puis elle hèle une autre silhouette. Il se met à pleuvoir.

Leïla. Embrassez-moi. P 53

Le dramaturge dans *Une Virée* met sur scènes trois comédiens ivres. Cette ivresse peut aussi être considérée comme une forme de violence et peut être perçue comme le symbole de l'aliénation, du malaise, d'une errance psychologique à l'image de l'époque de la confusion politique qui fait sombrer l'Algérie dans la violence intégriste.

Une Virée :

Rachid : (entre ses dents) Le jour de l'indépendance.

Lakhdar.- (tendu) T'as dit quoi, là, Rachid ?

Lakhdar.- (il élève la voix) Attention, tu me cause plus riche, s'il te plaît

Mokhtar.- (...) (La lumière baisse progressivement, il gueule)

Les deux corps féminins (Nawal et Sawda) qui participent à la guerre sont aussi une autre forme de violence utilisée par Mouawad dans sa pièce.

Incendies :

Le milicien agrippe Nawal figée de peur et pose son couteau sur sa gorge.

Je vais vous saigner et on verra bien si celle qui sait chanter a une belle voix et si celle qui sait penser a encore des idées...

Sans hésiter, Sawda sort un pistolet et tire un coup.

Le milicien tombe. P57

Comme les exemples le démontrent, la mort est aussi présente sur scène, et le spectateur se trouve devant un cadavre. Les différentes formes de la mort étudiées dans le premier chapitre de cette partie sont mises en scène à travers le corps des comédiens.

Les dramaturges contemporains ne mettent pas de barrières lorsqu'il s'agit de mettre sur scène une situation choquante.

Dans « Le théâtre français du XX^e siècle » de Franck Evrard, Antonin Artaud affirme que : « La mise en scène moderne s'est muée en un complexe dispositif qui joue de toutes les ressources (...) on ne s'étonnera donc guère si les grandes théories contemporaines du théâtre sont des théories de la représentation (...) »¹⁶⁹

Le fait de représenter la mort sur scène peut se considérer déjà comme une forme de violence. Et la mort dans les trois pièces n'est pas un simple acte de parole mais elle est présentée sur scène et vue par le spectateur. Le comédien cependant joue un double rôle celui du vivant et du mort, du personnage et du cadavre. Et la mort devient elle-même personnage et situation contribuant à la scène. C'est ce que Thérèse Malachy affirme dans son ouvrage : « Les cadavres non seulement coexistaient avec des vivants, mais les vivants finissaient par être des cadavres « vivants ». La mort devient situation « vécue », subie, dénaturée. Elle n'est plus une fin, une rupture, elle est un état ; elle n'est plus exorcisée par le deuil, embellie par le souvenir, aseptisée par le tombeau. Elle n'a plus rien de digne, elle est puante, rampante, atroce. »¹⁷⁰

Les trois dramaturges accordent un espace et un lieu scénique au cadavre. Ils n'hésitent pas à choquer et heurter leur public par une violence qui mène à la mort de l'un de leurs comédiens.

La prise de drogue et d'alcool par les protagonistes d'*Une Virée* est accompagnée par une violence croissante qui les mène à la dispute puis à la mort. Mokhtar se dispute avec Rachid le tue et ce dernier tombe et reste immobile sur scène.

Une Virée :

Il s'arrête de cogner, hagard. Lakhdar rampe vers Rachid inanimé. P 54

¹⁶⁹ Evrard, Franck, *le théâtre français du XX^e siècle*, éd, ellipses, 1995, p.7

¹⁷⁰ Thérèse Malachy. *La mort en situation dans le théâtre contemporain*. Paris : A.G.Nizet, 1982, pp. 29-30.

La scène de Wajdi Mouawad est dominée par la mort et sa représentation, puisque l'histoire même commence par le testament, les volontés et l'enterrement de Nawal. Le dramaturge met sur scène un cimetière où les comédiens sont censés participer aux coutumes de l'enterrement. Et il donne même le non d'enterrement à l'une de ses scènes.

Incendies :

Nazira est alitée.

Nazira se meurt. P30

Nazira meurt.

On la lève du lit.

On la pose dans un trou

Chacun lance sur son corps un seau d'eau.

10. Enterrement de Nawal

Cimetière. Jour

Hermile lebel. Jeanne. Simon dans un cimetière. P 31

Laurent Gaudé à son tour crée tout un scénario pour se débarrasser des cadavres placés sur scène. Le spectateur assiste à des scènes qui se déroulent carrément dans un cimetière où vit Raïssa. Ainsi le dramaturge agresse et provoque le spectateur quand l'un de ses comédiens creuse sa tombe avant même de mourir et espère ne pas mourir égorgé comme le démontre l'exemple suivant.

Les Sacrifiées :

Brissac. Mon lieutenant ! Mon lieutenant, venez voir.

Tous s'approchent, y compris ceux de la grange qui reviennent. Corps d'un homme arabe. Criblé de balles. Défiguré. P19

Rafaëlli a été mettre un tissu sur le mort

Rafaëlli. Il est mort mon lieutenant.

Chacun se disperse, allant à sa tâche. Charles et Rafaëlli prennent le corps. P21

Le lieutenant. (...) ce soir, tu creuses ta tombe, Charles. Tu m'entends ? Je ne rigole pas. Tu creuses ta tombe. Tant pis pour toi. P28

Charles, Raïssa et Messaoud. Messaoud surveille Charles qui creuse un trou.

Charles. Merci Messaoud. (...) une belle nuit d'été. J'ai creusé ma tombe (...) p29

Charles. Je n'ai pas envie de mourir cette nuit pas comme ça. Egorgé. Une nuit d'été.
P31

Cet exemple démontre parfaitement la violence de la guerre qui interpelle le spectateur à l'image du « nouveau théâtre »¹⁷¹ qui selon Michel Liourne est : « D'abord un anti-théâtre, agressif et provocant, se posant en s'opposant à toutes les normes »¹⁷²

On constate à travers ces exemples que les trois dramaturges évoquent le thème de la guerre sans lui donner trop d'importance. Le spectateur a l'impression d'assister à des pièces de théâtre sur des histoires violentes ou il cherche à suivre le parcours des comédiens sans pour autant connaître de quelle guerre il s'agit. « Comme la guerre tue l'art, celui-ci, en retour, l'ignore. »¹⁷³

On a l'impression que les dramaturges contemporains pensent à la représentation avant d'écrire leurs histoires. Cela peut être bien démontré quand ces trois dramaturges parlent dans leurs textes du corps et des éléments propres à la scène (lumière, son, mouvement, espace) comme nous l'avons déjà démontré plus haut à travers l'étude des didascalies.

Conclusion :

La mise en scène et la représentation de la violence a été extrêmement prolifique dans le théâtre depuis ses origines. Comme nous l'avons souligné plus haut, le théâtre que proposent Aziz Chouaki, Wajdi Mouawad et Laurent Gaudé est caractérisé par une violence omniprésente à travers de nombreux actes violents et des formes de langue qui rivalisent de brutalité avec lesdits actes. Le développement de la violence dans sa narration comme dans la mort de Rachid (*Une Virée*), la mort de Nawel (*Incendies*) et celle de Salim (*Les Sacrifiées*) jusqu'à sa visualisation choquante devant le spectateur conduit à le placer au centre de l'action étant lui-même objet de cette violence. Autrement dit, la violence se développe devant un public conscient d'être confronté à une fiction mais invité à inspecter sa vraisemblance à travers sa propre expérience ou un vécu similaire raconté ou rapporté, d'où l'importance de la présence d'une double identification des personnages axée sur l'hérédité biologique et sociale.

¹⁷¹ Jean -Jacques Roubine. *Introduction aux grandes théories du théâtre* Paris : Nathan /VDEF, 2002, p. 124.

¹⁷² Michel Liourne. *Lire le théâtre moderne de Claudel à Ionesco*. Paris: Nathan / VUEF, 2002, p. 94.

¹⁷³ Abdou Sylla « La guerre dans Guernica et dans le little Big Horn ». *Ethiopiennes*, n°71, 2e semestre 2003, p. 181

Nous avons porté une réflexion sur la manière dont le théâtre, en tant que caractéristique de la fiction représentée, met en scène la violence et quel est le large éventail d'expériences qu'il génère devant le spectateur par rapport à ses propres expériences face à la violence.

Chapitre III

Inscription de l'histoire dans le mythe

Le mythe moderne a dépassé le stade conceptuel et idéologique dans lequel il a toujours été confiné pour se transformer en un mode de communication. L'intérêt même du mythe ne réside pas dans l'objet de son message mais plutôt dans la manière avec laquelle il le transmet.

C'est d'ailleurs ce que nous pouvons lire au sujet du mythe contemporain que : « (...) le mythe dans nos sociétés s'apparente dans la parole sociale sous la forme d'un message, d'un reflet, déterminé socialement, permettant aux sociétés contemporaines de renouer avec leur passé et de garantir la pérennité « naturelle » de leurs cultures (...) Le mythe moderne n'est pas seulement un concept, ni une idée ; c'est un mode de communication, c'est une forme. Naturellement, à cette forme s'imposent des conditions sociohistoriques particulières, pour que son usage social permette sa transformation en matière mythique le mythe ne se définit pas par rapport à l'objet de son message, mais par la façon dont il profère ce dernier. »¹⁷⁴

I- Mythe contemporain :

Le mythe prend une place considérable dans les trois pièces qui ne sortent pas de l'écriture du théâtre contemporaine qui incarne le mythe comme signature de cette nouvelle écriture. Nous avons l'impression que les trois histoires des trois pièces théâtrales naissent de la mythologie ; le mythe de Babel pour *Une Virée*, le mythe de la damnation pour *Les Sacrifiées* et le mythe d'œdipe et de Romulus et Remus pour *Incendies*. Les valeurs de leurs personnages sont tourmentées. Ce n'est pas fortuit si les dramaturges évoquent le thème de la fraternité, de la guerre et du terrorisme dans leurs pièces qui renforce l'idée d'une violence incurable et d'une identité insignifiante. Le mythe imprègne leurs textes à tel point que la dimension de leurs personnages s'efface dans l'inhumain. « Avec une sorte d'évidence banale, la Grèce ancienne nous sert aujourd'hui d'origine et de référence. Elle est le point de vue d'où le XXe siècle (...) a édifié ses cosmogonies prétendument historiques et élaboré ses méta-discours »¹⁷⁵

¹⁷⁴ <https://halshs.archives-ouvertes.fr/01/09/2014>

¹⁷⁵ Idem.

I-1- le mythe d'Œdipe :

Wajdi Mouawad répond à la question de la présence du mythe dans l'une de ses interviews et il affirme que : « C'est continuellement un désir ardent de vouloir colmater les déchirures, les peines et l'ennui profond que je ressens devant le monde dans lequel je vis. Ce monde m'ennuie et me violence et je n'ai pas d'autres moyens de lui résister qu'en créant des choses qui n'existent pas. C'est la seule voie qui me redonne un lien avec l'enchantement. »¹⁷⁶

Les références au mythe grec d'Œdipe et du mythe romain de Romulus et Remus sont multiples dans sa pièce. À voir l'importance, la récurrence et l'impact du mythe d'Œdipe dans la littérature, la psychologie et la sociologie, le dramaturge n'a pas trop changé les faits de ce mythe pour ne pas trop dérouter le lecteur/ spectateur. Le tableau suivant nous montre l'incarnation de chaque personnage de la pièce dans l'autre personnage mythique :

Personnage de la pièce	Personnage mythologique
Nawal	Jocaste
Nihad	Œdipe
Jeanne	Antigone
Les jumeaux (Jeanne et Simon)	Les jumeaux (Romulus et Remus)
Nawal violée	Rhée violée
Le paysan	Un berger nommé Faustulus

Le dramaturge réécrit le mythe d'Œdipe et de Romulus et Remus en plongeant le lecteur/ spectateur dans le passé et le présent, le réel et l'irréel, l'amour et la haine, l'accord et le désaccord, le silence et la révolte bref dans l'humain et l'inhumain.

¹⁷⁶. Dupont, Florence, *L'insignifiance tragique*, Paris, Éditions Gallimard, 2001, p. 11.

A l'image de Jocaste qui épouse son fils, Nawal à son tour donne naissance à des jumeaux après être violée par son propre fils Nihad. Et elle est violée comme Rhéa, dans le mythe romain est violée par Mars le dieu de la guerre qui lui donne les deux célèbres jumeaux mythiques Romulus et Remus. Nihad (Œdipe) l'enfant abandonné par sa mère Nawal qui se sont rencontrés au fil du temps à la prison de kfar Rayat ou il l'a violée sans la reconnaître.

Incendies :

Chamseddine. Il a oublié Nihad. Il est devenu About Tarek. Il a cherché sa mère ; l'a trouvée mais ne l'a pas reconnue. Elle a cherché son fils, l'a trouvé et ne l'a pas reconnue. P86

Tout comme Œdipe, Nihad est confronté à l'horrible, l'effroi et à l'amère vérité de son identité longtemps recherchée et qui se résume à n'être que le violeur de sa propre mère.

Comme Antigone (sœur et fille d'Œdipe) enfermée et condamnée à mort par son oncle, Jeanne (sœur et fille de Nihad) est aussi condamnée par la découverte de sa réelle identité.

Les jumeaux Jeanne et Simon posés à leur naissance dans un seau pour être jetés dans la rivière tout comme les jumeaux Romulus et Remus posés dans un berceau et jetés dans le Tibre (un fleuve italien). Jeanne et Simon ont survécu parce que l'eau de la rivière était gelée et le concierge les a confiés à un paysan, Romulus et Remus le courant les a emportés et Faustulus un berger les a élevés.

Une autre version des jumeaux Romulus et Remus raconte qu'une louve les a trouvés et a veillé sur eux. Cette référence le dramaturge préfère la présenter dans la première de couverture de sa pièce. Nous allons consacrer une partie de ce chapitre à l'étude du titre et de la première de couverture pour démontrer encore une fois le choix du dramaturge pour ce mythe.

I-2- le mythe de Babel :

Aziz Chouaki n'utilise pas le mythe mais il l'écrit quand ses personnages partagent une langue bigarrée, protéiforme et bariolée comme le mythe de Babel ou les hommes doivent parler la même langue pour se comprendre et pouvoir réaliser de grands projets.

Dans l'une des interviews de Aziz Chouaki, il parle du choix de cette forme de langue et il dit : « J'écris en français, certes, l'histoire oblige, mais à bien tendre l'oreille, ce sont d'autres langues qui se parlent en moi, elles s'échangent des saveurs, se passent des programmes télé, se fendent la poire. Il y a au moins, le kabyle, l'arabe des rues et le français. Voisines de palier, ces langues font tout de suite dans l'hétérogène, l'arlequin, le créole »¹⁷⁷

Dans l'avant propos d'*Une Virée*, Emanuel Pace et Morgane Tory citent une déclaration de Aziz Chouaki : « Quand je suis en période d'écriture, les quatre langues de mon pays crient « présent ! » dans ma tête. [...] Me bricoler une écriture qui serait une espèce de zone franche des langues, tel est mon idéal. »¹⁷⁸

Aziz Chouaki inscrit donc cette langue bigarrée dans ses textes. La présence d'une telle langue, intensifiée par une oralité omniprésente dans le texte nous pousse à renforcer l'idée que nous avons avancée sur le mythe de Babel.

Le dramaturge utilise un nombre de mots qui appartient au même champ lexical. Il fait de ce choix une manière de donner plus de profondeur à ses personnages. Grâce à ces mots, le lecteur accède d'avantage à la réalité des protagonistes. Par exemple les mots joint, shit, Artane, Valium 6-15, bière, rouge, Ricard qui accompagnent les amis durant toute la pièce, appartiennent à l'univers de la drogue et de l'alcool.

Pour Aziz Chouaki l'élément déclencheur de cette écriture babélique, autrement dit l'accord entre les personnages s'installe grâce à la prise collective de ces substances contribue à la formation d'un groupe dont les membres revendiquent un sentiment d'appartenance déclenché par les similitudes de la vie qu'ils mènent. C'est-à-dire le dramaturge invite ses personnages et par la même occasion le lecteur/ spectateur à transcender la réalité linguistique pour mieux se comprendre.

Généralement les problèmes qui font basculer les jeunes dans l'univers de la drogue sont le chômage, la pauvreté et la marginalisation. Le lecteur peut implicitement comprendre que Rachid, Lakhdar et Mokhtar souffrent du même problème et appartiennent à la même sphère.

La langue de Aziz Chouaki peut être considérée comme une langue à part entière. Certains disent que c'est un niveau dans la langue française, d'autres le considèrent comme

¹⁷⁷ CHOUAKI, Aziz, *Aigle*, Paris, Gallimard, 1999. Voir la présentation.

¹⁷⁸ CHOUAKI, Aziz. *Une Virée*, Ed théâtrales, 2006, p09

une variété du français. Jean Pierre Goudaillier, auteur du dictionnaire du français contemporain des cités « Comment tu tchatches » le définit en évoquant les raisons de son émergence : « Si on part du principe que dans toute société il y a des tabous, des interdits moraux, religieux, politiques, sociaux, et qu'il y a toujours des personnes qui veulent contourner ces interdits, la première façon de le faire - soit en groupe soit individuellement - c'est la transgression langagière. »¹⁷⁹

Cette définition rend compte de l'essence même de cette langue. Elle n'a d'existence que si elle casse les tabous, contourne les interdits et transgresse les normes. Cela s'applique parfaitement aux Trois protagonistes d'*Une Virée*, qui entreprennent la violation des lois de la société algérienne régie par le religieux et le politique. Deux éléments qui ont marqué la décennie noire qui constitue le temps dramatique d'*Une Virée*.

Nous avons l'impression que Rachid, Lakhdar et Mokhtar réagissent par rapport à leur situation sociale. Ils cherchent un espace où dire l'interdit ne serait pas réprimandé. En l'occurrence le mode babélien que leur offre le dramaturge, où les erreurs et fautes sont permises.

J, P, Goudaillier nous parle d'un autre monde qui n'est pas réellement étranger aux lecteurs de cette variété de langue. C'est leur propre société qui les marginalise créant ainsi un déphasage entre la langue prédominante et le monde des exclus.

Dès lors les trois amis refusent de parler comme les autres. Ils créent leur propre argot pour coder leurs messages. « Argotiser c'est utiliser des procédés disponibles à des fins de cryptages (...) à des fins identitaires. »¹⁸⁰

Le problème de l'identité est soulevé par Aziz Chouaki dans sa pièce. En effet ses trois personnages revendiquent leur **algérianité** en repoussant le modèle de l'algérien imposé par les traditions, la religion et le politique.

Une Virée, exemple 1:

Lakhdar tombe sur un texte de journal dans la rubrique des annonces matrimoniales.

Lakhdar.- « JH 28 ans, non- fumeur, prof de maths, musulman pratiquant, cherche JF même profil pour fonder foyer musulman, aime la nature, le sport, l'informatique. » p46

¹⁷⁹ www.labo.dynalang.free.fr 01/09/2013 Interview de Jean-Pierre Goudaillier / sept. 2002

¹⁸⁰ www.labo.dynalang.free.f/

Ce modèle du citoyen algérien qui prend soin de sa santé, actif, pieux, romantique et passionné est rejeté par les trois amis.

***Une Virée*. Exemple 2:**

Mokhtar.-Attends, laisses. Regardes, moi je mettrais : « Jeune homme, 28 ans (...) fumeur et buveur pratiquant, cherche coiffeuse même profil (...) aime (...) le shit et le vin. P46

Le refus des modèles préétablis est manifesté par la destruction de la langue circulante. « Dans ces parlers se met alors en place un processus de destruction de la langue française circulante par ceux- là même qui l'utilise en y introduisant leurs propres mots, ceux de leur culture. »¹⁸¹

Cette forme de langue consacre la violence dont font preuve les personnages et constitue un moyen de légitimer ce langage par rapport à la langue académique. En mettant une réaction à une pression. Le langage des personnages d'*Une Virée* peut être considéré comme l'expression d'une violence subie.

Aziz Chouaki utilise plusieurs principes pour créer la langue de sa pièce, à savoir : tronquer les mots, les emprunter des autres langues et en faire un mélange codé.

I-3- le mythe de la damnation :

De son côté, Laurent Gaudé préfère employer ce mythe pour encadrer et diriger le destin de ses personnages. Leur damnation offre au dramaturge la possibilité d'élargir le réseau de ses personnages à travers trois générations différentes dans le temps mais qui sont intimement reliées par la récurrence du mauvais sort. C'est comme si l'auteur transpose le même personnage féminin d'une époque à une autre sans trop de difficulté. Le seul trait commun entre elle est justement cette damnation qui de ces trois femmes *Les Sacrifiées* de leurs époques.

II- Le titre comme signature mythique

II-1- *Une Virée*

Aziz Chouaki opte pour un titre *Une Virée* qui renferme une autre vérité. Cette *virée* se transforme en une errance qui attire les protagonistes et les pousse à *virer* vers une fin

¹⁸¹ www.or dp.vsn et.ch/fr/resonance/2003/juin/goudaillier.htm

tragique. La virée réelle est la variation linguistique. L'échappée des personnages n'est ni physique ni spirituelle, elle est aussi langagière. Il choisit soigneusement les patronymes de ses personnages pour les charger de connotations historiques, religieuses et mythiques au service de sa propre perception de la crise algérienne.

Dans la première de couverture le lecteur peut constater la présence d'une personne pointant avec maladresse une arme à feu et qui donne l'impression de boudier avec les lèvres parfaitement closes en référence très claire à l'impossibilité de parler, donc de rester dans l'idéal babélien ou le verbe c'est la force mais en réalité c'est la logique des armes qui supplante celle de la langue.

II-2- *Incendies* :

Le titre choisi par Wajdi Mouawad évoque l'anéantissement et la fin. Mais ce n'est pas une finalité recherchée par le dramaturge. En effet la relation, à la fois manifeste et secrète de la pièce avec d'autres textes du temps de l'antiquité Grecque comme les multiples résonances mythiques qui tournent autour du personnage d'Oedipe. Wajdi Mouawad y attache beaucoup d'importance la preuve il reprend le motif de l'aveuglement dans son dernier spectacle (seuls) ou un personnage finit par se crever les yeux. Il affirme lui-même que Jeanne n'est autre que Antigone. Le lecteur peut supposer, ou bien imaginer Nawal comme le reflet de Jocaste à la merci de son fils Maudit et bien d'autres références à des textes sacrés comme l'histoire de Moïse, nous amène à penser que *l'Incendies* ne se produit que pour donner notre chance de vie comme le Phénix qui renaît de ses cendres. Le titre de la pièce est repris à quatre reprises dans les parties sur les quelles se divise les trente neuf tableaux. L'Incendie de Nawal, de Jeanne et de Simon est une façon de les purger du silence qui caché la vérité sur leur origine.

Dans la quatrième de couverture Wajdi Mouawad reste fidele aux références mythologiques. Dans cette page la louve qui a élevé Romulus et Remus est représentée en train de boire dans un récipient rempli par un liquide qui jaillit du sein d'une femme. Cette image démontre la volonté continuelle du dramaturge d'imbriquer le mythe d'Edipe et celui de Romulus et Remus. Le loup qui prend soin des jumeaux mythique est le même loup qui profane sa mère autrement dit Nihad qui viole sa propre mère.

II-3- *Les Sacrifiées*:

Le lecteur est en face d'un titre assez cru. *Les Sacrifiées* est à la fois un choix thématique c'est à dire il résume le thème traité dans cette pièce en l'occurrence le malheur des trois

femmes de la même filiation autrement dit mère /fille et leur galère successorale qui commence par une racine (Raïssa) qui sombre dans la nuit (Leïla) et qui lutte pour des instants de félicité (Saïda). Trois existences sacrifiées pour rompre la malédiction. Toute personne damnée est en quelque sorte une personne sacrifiée donc le titre aurait très bien pu être les damnées en place et lieu des sacrifiées.

Dans la première de couverture le lecteur découvre quatre personnages féminins qui correspondent aux personnages de la pièce. Les trois femmes d'âge adulte n'ont pas des traits de visage comme signe de leur damnation, seul le personnage de la jeune fille est pourvu de traits faciaux comme pour donner des éléments aux lecteur/spectateur de la rupture de la malédiction caractérisée par la dimension que donne l'auteur à ce personnage à la différence des autres personnages qui ont succombé à ladite malédiction.

Les références au mythe dans les trois pièces ne sont ni fortuites ni anodines. Elles confortent la volonté des trois dramaturges de pousser la violence de leurs textes à l'extrême. En effet le lecteur/spectateur est assailli de toute part par les références à une violence antérieure aux textes, prédominante dans l'histoire et qui continue même après la mort des personnages.

Conclusion :

Lorsque la littérature aborde des thèmes mythologiques, les traditions populaires et les références universelles s'entremêlent grâce à la force créatrice d'un auteur. Les trois pièces qui nous concernent suivent cette affirmation parce que les références mythologiques que nous avons citées prévalent incontestablement en tant que création collective et donc anonyme. Cependant, ces univers mythologiques ont parfois été une source d'inspiration pour Aziz Chouaki, Wajdi Mouawad et Laurent Gaudé dans l'écriture de leurs pièces respectives. L'emploi ou les références aux mythes dans *Une Virée*, *Incendies* et *Les Sacrifiées* ne relatent pas seulement les événements qui conduisent à la mort, elles invitent également le lecteur/spectateur à réfléchir sur les suites de cette mort.

Nous pouvons trouver plusieurs autres connexions mythologiques pour les textes des trois pièces en sus de celles présentées dans cette partie. Par exemples, la volonté quasi obsessionnelle des auteurs à marquer la différence de leur personnages sur la marge de l'erreur linguistique et la maladresse langagière nous renvoie à une ancienne croyance chez

les zoulous qui croient que tout le malheur de l'humanité est dû à une erreur de langue : l'envoyé du Caméléon, Unwabu, avait pour mission d'annoncer aux hommes qu'il vivraient pour toujours, mais il a été considérablement retardé et devancé par Intulo, porteur du message fatal : tout le monde doit mourir.

Les trois textes peuvent aussi s'inscrire dans les histoires de héros mythologiques qui essaient de vaincre la mort, tels que Gilgamesh ou les héros jumeaux des Mayas. Le lecteur * spectateur peut facilement se retrouver dans ces textes.

Conclusion générale

Conclusion générale :

La violence est un mot clef de cette recherche. Pour conclure ; représenter la violence dans ce cas signifie théâtralement faire face à toute une série de risques. Premièrement, la représentation de la violence est souvent accusée d'immoralité. La violence a une valeur spectaculaire intense et l'exposer dans la littérature sans en comprendre toute la portée et les problèmes, risque de faire tomber le texte et la représentation théâtrale dans l'indécence. Choquer la sensibilité du lecteur / spectateur provoque gratuitement une fascination stérile et une passivité déplorable moralement et artistiquement. Le message est effacé par le dégoût et la stupéfaction. Cela ne contribue qu'à la banalisation et renforce les stéréotypes. Cependant, la représentation de la violence ne peut pas non plus permettre l'asepsie, c'est-à-dire, adoucir trop le phénomène violent signifierait perdre toute possibilité de sensibiliser le lecteur/spectateur. Il n'est pas non plus souhaitable de le laisser indifférent, lui qui vit dans une époque marquée par une profusion d'images violentes, en particulier dans les médias. Attirer l'attention du lecteur/spectateur sans risquer de l'insensibiliser n'est pas une mince affaire.

Nous pouvons dire que ce défi a été soulevé par les trois auteurs dans leurs œuvres respectives qui forment le corpus de notre travail (*Une Virée, Incendies, Les Sacrifiées*). En effet, la représentation de la violence y est très marquée en comparaison avec les autres sujets. Cette représentation est établie à distance égale entre l'écriture qui permet de sentir sans saturer et affecter sans dégoûter.

Représenter la violence comporte aussi le risque de tomber dans la moralisation puérile et donc de virer vers le conventionnel. Traiter un thème si ancien constitue un défi à l'inventivité de l'écrivain et le metteur en scène: comment dire quelque chose de nouveau sur la violence sans tomber dans le simple jugement de valeur? Les trois dramaturges mettent la lumière sur les différents aspects de la violence d'une manière générale et sur ses différentes formes d'écriture d'une manière particulière. Une écriture qui dévoile la réalité existentielle de l'homme dans un monde absurde. Influencés par les conflits, les trois dramaturges de trois origines différentes s'efforcent de démontrer la question de la violence dans ses différentes utilisations. Ils mettent l'accent sur l'écriture et le texte violent comme signature de leurs pièces. Une écriture basée sur le lien entre l'homme et sa capacité à se confronter à la violence, l'absurdité et l'aliénation qui caractérisent l'univers de leurs créations théâtrales. Les pièces sont marquées par un langage fracassé et déstructuré comme pour souligner la

prédisposition de leurs personnages et, par extension, l'homme moderne à la violence et l'absurdité du monde.

Les trois œuvres sont caractérisées par une présence du grotesque: le ridicule, la satire, la parodie et la caricature sont très présentes. En se moquant des éléments les plus respectables de la société, les auteurs s'interrogent sur la possibilité d'un ordre et d'une logique contre le pouvoir destructeur de la violence.

Parmi les manifestations du grotesque, nous trouvons dans les trois œuvres la représentation de la folie. Les personnages semblent tous avoir perdu le sens de la modération. En associant la violence à la folie, on lui refuse toute possibilité d'explication rationnelle et s'enfonce dans l'absurde. Dans les trois pièces, la folie atteint un tel niveau que le grotesque envahit même la langue et cela se voit surtout dans l'emploi des langues étrangères de la part des trois auteurs. L'altération d'une langue est souvent assimilée à une perte d'identité culturelle et l'aliénation est maximale. Parfois la langue d'origine n'est même pas préservée en tant que telle, mais plutôt elle est présentée avec des règles différentes. L'écriture révèle que les personnages ne maîtrisent pas la langue parce qu'ils ont perdus les notions du temps et de l'espace assurant l'absurde à la fois en lecture et à la représentation. Ce mélange est important parce qu'en essayant d'imiter une langue qui n'est pas la leur, les personnages inventent enfin une langue qui ne ressemble à rien et cette langue est l'un des révélateurs de la folie du personnage et de son aliénation.

Les espaces décrits et les lieux parcourus dans les trois pièces (Algérie, France, Liban, Canada) sont une preuve indéniable de la volonté des trois dramaturges de s'inscrire dans l'optique d'une crise idéologique et identitaire fruit de l'exil et du reniement de ses propres origines. Les trois auteurs créent des personnages à la fois très différents et très proches. Cette proximité entre les protagonistes des trois pièces a constitué le fil conducteur de notre travail, une trajectoire de recherche souvent ponctuée de ruptures, dues justement aux différences qui existent entre ces personnages.

Nous avons suivi les histoires proposées par les trois auteurs en essayant de les entourer de plusieurs marqueurs relatifs aux cotés techniques d'une œuvre littéraire et aux cotés individuels et personnels de chaque création littéraire qui ne peut être étudiée sans la rattacher directement à son auteur (les éléments biographiques disponibles). Nous avons constaté en suivant cette piste que les trois auteurs s'imposent l'idée de la violence comme moteur et ossature de leurs pièces. D'ailleurs le lecteur ressent que la violence traverse ces

pièces de part en part. Ce sentiment nous a poussé à explorer les contours de la violence placée ainsi en filigrane dans les trois pièces. Pour réaliser cet objectif, nous avons cherché l'ancrage de la violence dans les époques, l'architecture, l'espace et les dialogues dans notre corpus. Les résultats de cette exploration nous ont amené à conclure que l'écriture de la violence dans ces œuvres est plurielle et diverse. En effet, l'écriture violente touche les personnages, les situations, le récit et l'intrigue même de la pièce.

Nous pouvons dire que les personnages baignent dans une violence permanente et omniprésente. Elle est considérée comme la résultante de la rupture et du déchirement des personnages. Cela se répercute sur leurs discours qui tournent autour de l'écriture de l'identité tiraillée entre une identité soutirée à ses personnages et une autre identité dont les composantes ne sont pas faciles à assimiler. Comme indicateur de cette tendance d'écriture, nous avons mené une étude onomastique que nous avons titré un patronyme cruel et qui résume l'écriture de la violence adoptée par les trois dramaturges.

Ces résultats sont corroborés par les caractéristiques du théâtre du XX^{ème} siècle qui sont présentes de façon presque méthodologique dans les trois pièces. Nous avons le sentiment que les trois auteurs ont suivi le même schéma dans la production de leurs œuvres. Par suivre le même schéma, nous ne voulons pas évoquer l'intertextualité entre les pièces, mais plutôt souligner les éléments apparents ou sous-jacents que renferment les trois textes. Loin de vouloir dire que *Une Virée* de Aziz Chouaki, *Incendies* de Wajdi Mouawad et *Les Sacrifiées* de Laurent Gaudé sont identiques, nous avons néanmoins relevé les mêmes marques de la violence dans leurs écritures. Notre travail nous a permis de relever la signature violente de chaque dramaturge, qui est composée de la fable, de l'espace et du temps, marqués par un discours ambivalent qui conjugue les différentes fonctions du discours théâtral (informative, argumentative, émotive, narrative, descriptive) au mode violent voulu par les auteurs.

Aziz Chouaki ; Wajdi Mouawad et Laurent Gaudé n'ont pas inventés la violence, c'est un phénomène qui a toujours existé et auquel il a toujours été difficile d'apporter des solutions. C'est le cas aussi pour les créations littéraires ; même si l'œuvre est le fruit d'un auteur, il n'est jamais évident de proposer des solutions à une violence issue de la création d'un auteur. Nous voulons dire par cela que la projection d'une situation violente dans une œuvre littéraire contemporaine est le reflet de la réalité de ce monde. L'époque des utopies, de l'idéalisme et de l'exemplarité ne sont plus monnaie courante aussi bien dans le monde réel que dans les textes qui nous concernent dans cette recherche.

Conscients que l'emploi de la violence dans une pièce de théâtre dépasse le simple fait de la présentation ou de la narration, nous nous sommes intéressés à la projection de la violence qu'ont voulu faire les auteurs ; qui consiste en le dépassement de cette violence. Le point le plus frappant qui existe entre les trois textes c'est la représentation de la mort qui prédomine dans les trois textes. La notion de la mort y est traitée sous plusieurs angles. Nous avons relevé plusieurs termes relayés par les auteurs qui donnent à la mort des formes graduées à savoir : la mort psychologique, la mort sociale pour aboutir à la mort biologique. Le sens que revêt chaque forme renvoie à une sémantique chère aux trois dramaturges qui la représente en quartette symbolisant la mort du sacré, la mort pour se libérer, la mort entre indifférence et familiarité et la mort dénonciatrice avancée comme élément de réflexion sur la violence et la mort afin d'amener le lecteur à s'interroger sur les finalités de tous actes violents qui ne sortirait pas, selon eux, de ce fameux quartette présent dans les trois pièces de théâtre.

Cette assertion est véhiculée par les trois auteurs via l'insertion de leurs histoires dans des mythes assez connus pour leur atemporalité. Autrement dit, la volonté de Aziz Chouaki de planter comme arrière plan à sa pièce le mythe de *Babel*, de Wajdi Mouawad de plonger ses personnages dans le mythe d'*Edipe* et de Laurent Gaudé de draper sa pièce dans le mythe de *la damnation* ; témoigne de leurs désirs de présenter la violence et la mort comme fatalité tant que les hommes continuent à commettre les mêmes erreurs survenues depuis la nuit des temps.

Ainsi, notre travail est une étude comparée entre trois textes de trois dramaturges différents : Aziz Chouaki, Wajdi Mouawad et Laurent Gaudé que rien ne semble les destiner à produire des textes qui se croisent et se rejoignent dans plusieurs aspects techniques et sémantiques, que leurs pièces objets de notre étude : *Une Virée*, *Incendies*, et *Les Sacrifiées*. Les résultats auxquels a abouti notre travail sont le fruit de la combinaison des textes théoriques traitant de l'écriture dramaturgique contemporaine avec les indices textuels et paratextuels présents dans ces trois pièces, où la violence se conjugue au pluriel. Elle est multi dimensionnelle mais surtout universelle. Même si les auteurs présentent des lieux scéniques et dramatiques différents les uns des autres ; la symbolique et la sémantique de la mort, de la violence et de l'anéantissement de l'individu reste la même partout et pour tout le monde.

Les questions, les interrogations et les hypothèses générées par notre recherche nous ont conduits aux constatations et aux affirmations suivantes. Nous pouvons dire que les trois

pièces font partie d'une nouvelle écriture avec une double identité. C'est-à-dire, la crise identitaire et existentielle que traversent aussi bien les auteurs que leurs personnages ne constituent pas la finalité des œuvres mais plutôt le souci de vivre sur deux rives différentes et le résultat de cette interaction qui est devenue une réalité partagée par tous dans un monde global.

Cette affirmation nous amène à dire que Aziz Chouaki, Wajdi Mouawad et Laurent Gaudé forment avec d'autres écrivains une génération d'auteurs à l'identité é hybride. Cette génération n'a de cesse de s'élargir ; avec les flux migratoires volontaires ou pas ; d'une élite en quête de découverte, de liberté et de renouveau. Cette nouvelle génération ne rechigne pas à s'aventurer loin de ses bases.

Cette situation conduit à un métissage qui nous semble l'origine même de l'écriture violente proposée par les trois dramaturges. En effet, cette nouvelle écriture à l'héritage culturel double, pousse ces écrivains à trouver de nouvelles façons de présenter leurs œuvres parmi lesquelles, la violence du verbe comme signature et singularité de leurs écrits.

Grâce à l'étude comparative menée entre les trois pièces, nous avons pu répondre aux questions qui nous ont accompagnées tout au long de notre recherche, à savoir le pourquoi de cette violence et les formes voulues par les trois dramaturges. Nous avons obtenu ces réponses après avoir associé le concept de la violence à celui de la langue. Cette association nous a permis de repérer les ondes de convergences et de divergences dans l'écriture de la violence chez les trois dramaturges qui proviennent de différentes origines, appartenances et convictions. Les parcours des auteurs nous permettent de confirmer cette orientation.

L'objectif de notre recherche n'était pas de montrer l'existence de la violence dans le théâtre ; chose qui est communément connue ; mais plutôt de trouver les formes de la violence utilisées par les trois dramaturges et leurs portés sémantiques. Nous avons constaté que la présence de la violence dans les trois pièces est intimement reliée aux bouleversements dont les personnages furent assujettis en rapport avec leur passé.

La violence qui se produit dans les lieux choisis par les auteurs, n'est pas un incident épisodique. Mais c'est la résultante des interactions entre les protagonistes et leur devenir dans l'espace et le temps des trois pièces. L'écriture de la violence est nécessaire pour les trois dramaturges, car elle traduit l'état réel des rapports humains décrits par eux.

Le théâtre que nous propose ces trois auteurs s'inscrit dans l'écriture dramatique qui introduit le lien entre le collectif et l'individuel; suite aux désastres vécus et subis par les personnages qui sont en quête existentielle. Cela confirme notre hypothèse sur l'existence d'une nouvelle écriture de la violence au théâtre. Nous sommes arrivés à cette conclusion après l'étude des textes des trois pièces et de l'ensemble des règles qui les régissent et les animent par rapport aux injonctions; qui règlementent un genre; et à l'époque de son évolution. Toujours dans l'hypothèse de rechercher la fonction de l'écriture adoptée par les trois dramaturges pour exprimer la violence ; nous sommes partis de la constatation que le spectacle de la violence est sacré et représente une expérience à la fois fascinante et terrorisante et que son intensité reflète la déperdition de l'homme face au mystère de la mort.

Nous avons trouvé à travers plusieurs éléments que les auteurs cherchent à faire du lecteur/ spectateur un témoin et à produire en lui un détachement par rapport à ses propres malheurs. La meilleure façon pour y parvenir était de mettre les trois pièces en relation avec un évènement vécu et partagé par tout le monde, en l'occurrence les évènements du 11 septembre 2001. Toute une dramaturgie est née après cet évènement. Nous avons abouti à la conclusion selon laquelle la violence éprouvée, ressentie et représentée dans les trois pièces est le reflet, le contre effet et l'écho de la violence des attaques et celles qui s'en sont découlées.

Ce travail nous a permis de constater que la présence de la violence est plus récurrente sur les scènes contemporaines. Le fonctionnement de la violence y est complexe et multiple, par la double visée qui concerne : l'omniprésence de la violence dans l'écriture contemporaine et l'impact de cette violence sur les écrits des auteurs qui forment le corpus de notre recherche. Cette violence quoique multiple, ne peut s'inscrire que dans la quête des hommes pour trouver des espaces et des lieux pour l'apaiser, l'appivoiser et l'expulser. Parce que dans les sociétés modernes, à la différence des sociétés anciennes, la violence est interdite et toujours associée au mal, alors que dans le passé, elle était un moyen de régulation dans un espace sacrificiel qui l'a légitimé.

Ainsi, les trois pièces invitent les lecteurs/ spectateurs à une révolution culturelle et idéologique loin des jougs de la société, de la politique et de la religion. Le théâtre a toujours été associé à la violence, il est fondé même sur la cruauté. Cette association dure depuis les grecs jusqu'aux auteurs contemporains, en passant par le théâtre shakespearien basé sur la poésie. Il a toujours été question de sangs, de douleurs, et de luttes âpres très

souvent conclus par la mort. Les trois pièces ne sortent pas de cette règle, au contraire, elles nous offrent un mélange de sang, de violence, de mutilation et d'exaction de tout genre. En réponse aux différentes formes de violence, en relation avec la dynamique de la société, qui a engendrée une violence culturelle, idéologique éducative, religieuse et politique ; les trois dramaturges ajoutent une nouvelle forme : il s'agit de la force du symbole où la violence douce et soft est à l'origine de toutes les violences décrites dans les trois pièces.

Il s'agit de la dictature de la société, avec ses normes expulsives et dégradantes de tout ce qui est différent et rebelle.

Les trois œuvres surmontent la folie de la violence dans leur contenu en proposant des armes contre cette violence. Il s'agit de formes libératrices. Dans le cas d'*Une Virée*, lors de l'élaboration d'un fort optimisme, la musique a un rôle fondamental dans ce domaine: ce n'est pas simplement une manière d'offrir un contrepoint esthétique à la violence, ou de la dépasser, c'est aussi une manière de la combattre. Elle peut même devenir d'une arme, telle que la chanson qui a causé la mort d'un personnage dans *Une Virée*, la découverte de la réalité dans *Incendies* et la réconciliation avec son passé dans *Les Sacrifiées*.

Représenter la violence, c'est dénoncer les facteurs qui la favorisent. Par exemple, les trois œuvres représentent le manque de repères identitaires et de rationalité dans une idéologie bifide et sans cesse remuer par les événements qui renversent l'existence des personnages des trois pièces dans le but de les pousser à se révolter contre la violence dont ils sont l'objet. Nous pouvons dire que dans les trois textes, évoquer la violence signifie aussi poser le problème de la spectacularisation de la violence. Le paradoxe de cet objectif est que, dans cette perspective nous trouvons une double fonction ; négativité et positive, c'est-à-dire une négativité qui devient positive simplement parce que cela amène le spectateur à réaliser le caractère profondément inacceptable de la violence. La violence est exposée sur la scène et le spectateur, à cause de la dimension carcérale du théâtre, la perçoit comme un voyeur. Autrement dit, le spectateur se trouve malgré lui complice et engagé dans le combat que mènent les personnages.

Dans la perspective de répondre aux questions relatives à la sémantique de la violence dans les trois pièces, nous avons constaté un soin particulier chez les trois auteurs d'éviter de tomber dans les stéréotypes. Nous savons déjà que représenter la violence entraîne toute une

série de risques: d'abord, de tomber dans le jugement de la valeur manichéenne, c'est-à-dire une moralisation stéréotypée.

Bien que les textes des trois pièces introduisent des notions de bien et de mal, il convient de noter que chacun va au-delà d'une leçon conventionnelle. Cela est particulièrement visible dans l'agonie de Rachid sur la plage, l'agonie de Nawel et ses dernières volontés et la mort en couches de la mère de Raïssa. Cette violence est partagée par tous, il s'agit de rapports humains et ordinaires que tout le monde vit et expérimente. Les trois œuvres ont une dimension un peu plus manichéenne quand il s'agit de valoriser une figure d'innocence. L'ambiance de rêve et la profusion de symboles qui rapproche le travail du surréalisme, oblige le lecteur/spectateur à une recherche herméneutique et donc, les nombreuses pistes de réflexion vont au-delà du simple jugement de valeur. La simplicité de l'argument est supposée faciliter le repérage de la trame. Cependant, l'ironie cinglante qui marque tous les dialogues et les échanges entre les personnages amène aussi le lecteur /spectateur à une double lecture. Ainsi, chacune des œuvres tente d'éviter la moralisation fermée et puérile et requiert un effort de réflexion du spectateur, effort qui lui fait souvent réaliser que la situation n'est pas si blanche ou noire.

Ensuite, il s'agissait aussi d'éviter de tomber dans l'obscénité ou l'asepsie. Les trois auteurs ont réussi cette prouesse. Nous pouvons donner les éléments de réponse suivants : Les pièges sont simplement évités par le bon goût. Les textes ne sont pas conçus pour dégoûter complètement le lecteur/ spectateur en lui montrant des scènes sanglantes avec des tortures imaginatives, comme dans un film d'horreur. Cela n'est pas nécessaire pour éviter l'asepsie, et les auteurs sont bien conscients que chacune des œuvres a un énorme effet de choc. Mais ici, si la violence frappe le spectateur ce n'est pas par sa forme pure (nous sommes habitués à voir une personne en tuer une autre avec un pistolet) mais tout au long de l'apparat construit autour de ce personnage: son évolution dans l'espace et le temps, la valorisation des figures d'innocence et les effets de surprise.

Chacune des trois œuvres porte en soi cette ambivalence : obscénité/asepsie atteignant les limites du sens de chacune. Elles s'insèrent dans la part du grotesque, de l'absurde, de la parodique ou de l'irrationnel de chacun. Les auteurs nous montrent que lorsque nous essayons de comprendre la violence, nous sommes toujours confrontés à l'incompréhensible, et à la folie humaine la plus enracinée, que ce soit les aventures des trois amis dans *Une virée*,

le destin des jumeaux dans *Incendies* ou la destinée des trois femmes dans *Les sacrifiés*. Pour le reste, chaque œuvre se termine par une impossibilité de sens c'est-à-dire, une répétition absurde de la même chose.

Mais si les œuvres refusent de donner une explication à la violence en tant que telle, elles nous permettent de voir ses multiples significations dans leur représentation, soit en nous offrant une exemplarité, un héroïsme et donc une chance d'optimisme, soit parce qu'elles permettent de dénoncer ou simplement de faire connaître les choses d'une manière plus impressionnante. Au-delà du contenu, à travers les questions posées par chacun des auteurs ; ils nous font comprendre que représenter la violence ou aller voir une action violente n'est pas un échantillon de mauvais goût, mais cela permet d'envisager le problème de la spectacularisation de la violence.

Nous pouvons conclure par dire que l'un des risques liés à la représentation de la violence est l'ombrage d'immoralité car elle combine violence et esthétisme. Apporter de la violence sur les scènes signifie admettre le potentiel de fascination de l'être humain et son énergie spectaculaire. Comment assumer un tel sentiment indécent? Les trois auteurs ont décidé d'inclure ce problème dans leurs travaux, menant le spectateur à s'interroger sur son rôle de lecteur/spectateur, de se demander: Pourquoi est-ce que je regarde ça? Donc, ils le forcent à considérer son propre voyeurisme, son insensibilité et son impuissance. Mais en même temps, le lecteur/spectateur est aussi protégé par cette communauté silencieuse qu'est le public. Il n'est pas directement accusé puisque le théâtre a besoin de spectateurs. Il les captive sans les repousser pour attirer leur attention.

Table des matières

Table des matières :

Introduction générale	P 07
Première partie : L'ancrage de la violence	P21
Chapitre I : La violence dans le théâtre du XX ^e siècle, histoire et production .	P22
Introduction	P23
I- Les caractéristiques du théâtre du XX ^e siècle dans les trois pièces	P23
II- Un monde de l'absurde et de la non communication	P27
III- l'analyse du discours dans les trois pièces	P37
a- Discours et ambivalence	P37
b- Les fonctions du discours théâtral dans les trois pièces	P39
b-1- les fonctions du discours dans les trois pièces	P39
b-1-1- la fonction informative	P40
b-1-2- la fonction argumentatif	P42
b-1-3- la fonction émotive	P44
b-1-4- la fonction narrative	P46
b-1-5- la fonction descriptive	P47
Conclusion	P48
Chapitre II : Un monde violent.....	P50
Introduction	P51

I-Epoques	P53
I-1- la fable, l'espace et le temps dans les trois pièces	P54
I-1-1- La fable	P54
I-1-2-Le temps et l'architecture de l'espace	P54
a- Le temps	P54
b- L'espace	P59
b-1- L'architecture de l'espace	P59
b-1-1- L'espace construit à partir du spectateur	P61
b-1-2- Espace construit à partir du référent	P64
b-1-3- L'espace construit à partir du comédien	P66
c- L'espace scénique et l'espace dramatique.....	P66
c-1- Le lieu scénique	P66
c-2- L'espace dramatique	P68
Conclusion.....	P70
II- Parcours des auteurs	P71
II-1- Dialogue	P74
II-1-1- Les formes de l'échange	P76
a- Les tirades	P76

b- L'énoncé alterné	P76.
c- L'interruption	P79
d-L'enchaînement par les mots	P80
e- L'enchaînement par les idées	P80
f- Le refus de répondre	P81
II-1-2- Les apartés	P83
II-1-3- les fonctions du dialogue théâtral	P86
a- Les interjections	P87
b- Phrases inachevées	P87
Conclusion.....	P90
Deuxième partie : L'écriture de la violence.....	P91
Chapitre I : Représentation de la violence.....	P92
Introduction	P93
I- l'écriture de l'identité.....	P93
I-1- l'étude onomastique: un patronyme cruel.....	P93
I-2- Situation	P97
a- la violence comme rupture.....	P98
b- Violence générée par la société	P100
b-1 Violence sexuelle.....	P110

b-2- Violence verbale.....	P111
b-3- Violence psychologique.....	P112
Conclusion.....	P113
II-Théâtre dans le théâtre	P113
a- La théâtralisation	P113
b- Didascalies comme indication scénique	P114
b-1- Didascalies initiales	P114
b-2- Didascalie fonctionnelle	P116
b-3- Didascalies expressives	P121
b-4- Didascalies textuelles	P122
b-5-Didascalies objectives /didascalies subjectives	P123
1- Didascalies objectives	P123
2- Didascalies subjectives	P124
b-6- Didascalies obligatoires/ didascalies optionnelles	P125
1- didascalies obligatoires	P125
2- didascalies optionnelles	P125
c-Catégorisation en fonction de la position	P126
c-1-Didascalies extérieures	P126
c-2- Didascalies intérieures	P127
Conclusion.....	P127

Chapitre II : La violence de l'écriture.....	P129
Introduction.....	P130
I- Un récit déstructuré.....	P130
II- Un langage fracassé	P140
II-1- : La langue choisie par les trois dramaturges	P143
II-2- La signature violente dans les trois pièces	P146
II-3- Les thèmes dans les trois pièces	P160
Conclusion.....	P168
Troisième partie : Le dépassement de la violence	P169
Chapitre I : La représentation de la mort dans les trois pièces.....	P170
Introduction	P171
I- De la violence à la mort, un choix de mise en scène.....	P171
I-1-L'omniprésence de la mort dans les trois pièces	P174
I-1-1- Mort psychologique	P176
1-1-2- Mort sociale	P177
I-1-3- la mort biologique	P180
II- Sémiotique de la mort	P186
II-1- la lutte contre le sacré.....	P181

II-2-La mort seul acte de liberté.....	P184
Conclusion.....	P186
Chapitre II : La mise en scène de la violence.....	P187
I- Texte et représentation de la violence	P188
Introduction.....	P188
I-1- les personnages.....	P189
a- Un rôle dans l'action	P190
b- Une constante dans un comportement	P190
c- Un passé.....	P190
d- Une hérédité biologique ou sociale	P191
e- Une identité souvent dotée d'une onomastique à valeur symbolique.	
Le personnage est désigné par un nom : patronyme, prénom ou surnom.....	P191
I-1-1-discours des personnages.....	P191
a- L'injure	P192
b- Le rapport entre les personnages	P192
I-1-2-les personnages dans la configuration actantielle	P197
a- Schéma actantiel dans <i>Une Virée</i>	P198
b- Schéma actantiel dans <i>Incendies</i>	P198
c- Schéma actantiel dans <i>Les Sacrifiées</i>	P199
I-1-3- Comédien : pierre angulaire de la représentation	P202

I-1-4- Relation entre personnage et comédien	P205
1-1-5- Le Corps : moteur de la représentation	P210
Conclusion.....	P215
Chapitre III : Inscription de l'histoire dans le mythe.....	P217
Introduction	P218
I- Mythe contemporain	P218
I-1- le mythe d'Œdipe	P219
I-2- le mythe de Babel	P220
I-3- le mythe de la damnation	P223
II- Le titre comme signature mythique	P223
II-1- <i>Une Virée</i>	P223
II-2- <i>Incendies</i>	P224
II-3- <i>Les Sacrifiées</i>	P224
Conclusion.....	P225
Conclusion générale	P227
Table des matières.....	P237
Références bibliographiques	P245

Références bibliographiques

Corpus :

Chouaki, Aziz, *Une virée*, Paris, éd. Théâtrales, 2006

Mouawad, Wajdi, *Incendies*, France, éd, Leméac/ Acte Sud- Papiers, 2009

Gaudé, Laurent, *Les Sacrifiées*, France, éd, Leméac/ Acte Sud- Papiers, 2004

OUVRAGES GENERAUX

Un auteur :

Abirached, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, éd. Gallimard, 2006

Abdou Sylla « La guerre dans Guernica et dans le little Big Horn ». *Ethiopiennes*, n°71, 2e semestre 2003

Adamov, Artaud, *Ici et maintenant*, Ed Gallimard, 1964

Aziz CHOUAKI, *Aigle*, Paris, Gallimard, 1999

Bacry, Patrick, *Les figures de style*, France, éd. Belin, 1992

Barbéris, Isabelle, *Théâtres contemporains Mythes et idéologies*, éd. PUF, Paris, 2010

Barthes, Roland, *Écrit sur le théâtre*, Paris, éd. du Seuil, 2002

Ben Achour, Bouziane, *Le théâtre en mouvement. octobre 88 à ce jour*, Oran, éd. Dar El Gharb, 2002

Ben Achour, Bouziane, *Le théâtre algérien, une histoire d'étape*, Oran, éd. Dar El Gharb, 2005

Bonn, Charles, *Littérature des immigrations, 1 : Un espace littéraire émergent*, Coll, Etudes littéraires maghrébines, Paris, éd. L'Harmattan, 1995

CEFAÏ, Daniel, *L'engagement ethnographique*, Ed, EHESS, coll « en temps et lieux », 2010

Cheniki, Ahmed, *Le théâtre en Algérie. Histoire et production*, éd Sociales, 2000

Dupont, Florence, *L'insignifiance tragique*, Paris, Éditions Gallimard, 2001

Evrard, Franck, *le théâtre français du XXe siècle*, éd, ellipses, 1995

FAURE, Bernard. *La Mort dans les religions d'Asie*. Paris : Flammarion, 1994

Gauthier Robert, *La violence du langage et le langage de la violence*, Violence et Langage, Actes du 19ème Colloque d'Albi, 1998

Hélène Frappat, *la violence*, GF Flammarion, Paris, 2000

Hubert, Marie-Claude, *Le théâtre*, Paris, éd. Armand Colin, 2005

Jean -Jacques Roubine. *Introduction aux grandes théories du théâtre* Paris : Nathan /VDEF, 2002

Larghèche, Evelyne, *L'injure à fleur de peau*, Paris, L'Harmattan, 1993

Lescot, David, *Dramaturgie de la guerre*, éd, Circé, 2001

Michel Liourne. *Lire le théâtre moderne de Claudel à Ionesco*. Paris: Nathan / VUEF, 2002

Kowzan, Tadeusz, *Sémiologie du théâtre*, Paris, éd. Nathan, 1992

Naugrette, Catherine, *L'esthétique théâtrale*, Paris, éd. Nathan, 2000

PAVIS, Patrice, le théâtre contemporain, Ed, Armand Colin, 2011

Pruner, Michel, les théâtres de l'absurde, Ed Arman Colin, coll lettre sup, 2005

Pruner, Michel, *La fabrique du théâtre*, Paris, éd. Nathan, 2000

Pruner, Michel, *L'analyse du texte de théâtre*, coll 128, Paris, éd. Armand Colin, 2005

Roland Barthes, Le degré zéro de l'écriture, Paris, Le Seuil, 1953, Rééditions 1972

Roth, Arlette, *Le théâtre algérien de langue dialectale*, Paris, éd. François Maspero, 1967

Rygaert, Jean- Pierre, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, éd. Nathan, 2003

Sarrazac , Jean Pierre, Théâtre du moi, théâtres du monde, éd, Médiannes, Coll, Villégiatures/essais, 1995

Sarrazac , Jean Pierre, Critiques du théâtre. De l'utopie au désenchantement, éd, Circé, 2000

Thérèse Malachy. La mort en situation dans le théâtre contemporain. Paris : A.G.Nizet, 1982

Ubersfeld, Anne, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, éd. du seuil, 1996

Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre I*, Paris, éd. Sociales, 1982

Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre II., Le dialogue de théâtre*, Paris, éd. Belin, 1996

VIARD Bruno. Les trois neveux ou l'altruisme et l'égoïsme réconciliés. Ed, PUF, 2002

Villechaise-Dupont, Agnès, *Amère banlieue, Les gens des grands ensembles*, éd. Grasset / Le monde, 2000

Plusieurs auteurs :

Achour, Christiane, et Rezoug, SIMONE. *Convergences critiques, Introduction à la lecture littéraire*, Alger, Ed. OPU, 1999, 150p

Ballestra-Puech, Y. Brailowsky, Ph. Marty, A. Torti- Alcayaga, Z.Schweitzer, theater et violence, Ed Atlande, 2010

Biet Christian, Vanden Berghe Paul, Vanhaesebrouck Karel Oedipe contemporain ? -Tragédie, tragique, politique, éd, L'Entretemps, 2007

Biet, Christian, et Christophe, Triau. *Qu'est ce que le théâtre ?*, France, éd. Gallimard, Folio essais, 2006

Heulo- Petit Françoise et Michel Luise. Etude littéraire, La reconnaissance sur la scène française XVII^e- XXI^e siècle, éd APU, 2009

Revue :

Kuntz Hélène, Etudes théâtrales N° 23/2002 : La catastrophe sur la scène moderne et contemporaine, éd, Etudes Théâtrales, 2002

Dictionnaires :

Le petit dictionnaire de théâtre, citations réunies par Bretoniere, Bernard, éd. Théâtrales, 04 mai 2001

Dictionnaire encyclopédique, Petit Larousse en couleurs, éd. Librairie Larousse, 1980

Pavis, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*, Paris, éd. Armand Colin, 2004

Thèse:

Ghellal, Abdelkader, S/D de BONN, Charles. *Etude discursive espace-temps dans le roman « Le privilège du phénix » de Mohamed Moulessoul*, Université Paris- Nord, juin 1999

sitographie :

www.labo.dynalang.free.fr 07-07-2007 Interview de Jean-Pierre Goudaillier / sept. 2002

www.labo.dynalang.free.fr/

www.ordp.vsnet.ch/fr/resonance/2003/juin/goudaillier.htm

www.ditl.info. 26/03/2011

www.languefrancaise.net 07-07-2007

www.dich.htm. 07/08/2012

www.ditl.info 10/06/2012

http://chiennesdegarde.com/article.php?id_article=302 01/06/2014

<http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Incendies-3154/ensavoirlus/01/06/2014>

www.etudier.com/dissertations/Le-Nouveau-Théâtre/181324.html 12/07/2014

<http://evene.lefigaro.fr/theatre/actualite/interview-mouawad-forets-theatre-71-519.php>
03/07/2014

www.theatre-contemporain.net/spectacles/Sacrifices/ensavoirlus/20/08/1/2014

www.nanterre-amandiers.com/2003-2004/les-sacrifices/ 20/08/2014

<http://www.jeanlouismartinelli.com/une-viree/> 12/09/2014

<http://www.wajdimouawad.fr/archives/incendie> 11/09/2014

<http://www.algeriades.com/laurent-gaude/article/les-sacrifiees-de-laurent-gaude>11/09/2014

http://www.lyc-moulin-pezenas.ac-montpellier.fr/IMG/pdf/cdi_laurent_gaude_interview.pdf

<file:///C:/Documents%20and%20Settings/Administrateur/Mes%20documents/mouawad1.htm>
01/09/2014

<file:///C:/Documents%20and%20Settings/Administrateur/Mes%20documents/Les%20Sacrifi%C3%A9es.html> 01/09/2014

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/> 01/09/2014

Résumé

Cette thèse traite de la question de la violence dans l'écriture théâtrale dans trois pièces : *Une Virée* de Aziz Chouaki, *Incendies* de Wajdi Mouawad et *Les Sacrifiées* de Laurent Gaudé. Il s'agit d'analyser les différentes représentations de la violence dans les œuvres de ces dramaturges à travers l'étude des concepts de la mort, de l'espace et du temps. Ce travail est constitué de trois parties. La première est une introduction générale qui donne un aperçu des objectifs attendus : la récurrence de la violence sur les scènes contemporaines, les différentes formes et usage de la violence par les trois dramaturges. Elle se termine par soulever la question de la réception de cette violence dans les œuvres qui forment le corpus de ce travail. La deuxième partie est un panorama de l'écriture de la violence. Elle commence par des définitions, puis une déclinaison sur la violence de l'écriture dramaturgique pour terminer avec une analyse des références et des extraits choisis. Elle se termine par un retour à la structure du récit et la place des personnages dans la configuration de la violence dans les trois pièces. La troisième partie est pratique, elle offre une esquisse très large de l'omniprésence de la mort dans les trois pièces à travers la transition entre structuration de la violence et la représentation de la mort.

Mots clefs : Violence- écriture- théâtre- contemporain- texte- représentation- langue-identité

Abstract

This thesis deals with the issue of violence in theatrical writing in three plays: *Une Virée* of Aziz Chouaki, *Incendies* of Wajdi Mouawad et *Les Sacrifiées* of Laurent Gaudé. We aim to analyze the different representations of the violence in the texts of these playwrights through the study of the concepts of death, space and time. This work consists of three parts. The first part is a general introduction that gives an overview of the expected objectives: the recurrence of violence on contemporary scenes, the different forms and use of violence by these three playwrights, it ends by raising the issue of the reception of this violence in the texts that form the corpus of this work. The second part is a panorama of the writing of violence. It offers several definitions, then declines the figures of the violence in dramaturgical writing, then analyses the references and selected extracts. It ends with a return to the structure of the story and the place of the characters in the configuration of violence in the three plays. The third part is practical one; it proposes a large scheme of the omnipresence of death in the three plays through the transition between the structure of violence and the representation of death.

Keywords : Violence- writing- theater- contemporary- text- representation- language-identity

ملخص

يدرس هذا العمل موضوع العنف في الكتابة المسرحية في ثلاثة نصوص: نزهة لعزير شواكي، الحرائق لوجدي معوض، القرابين للوران غوديه. يتعلق الأمر بتحليل مختلف تجليات العنف في أعمالهم من خلال دراسة مفاهيم الموت و المكان و الزمان. يتكون هذا العمل من ثلاثة أجزاء. يعتبر الجزء الأول مقدمة عامة تسلط الضوء على الأهداف المرجوة : الوجود المتكرر للعنف في الساحات المعاصرة، مختلف أشكال و استعمالات العنف من طرف المسرحيين الثلاثة، و تنتهي بإثارة قضية تلقي هذا العنف في الأعمال التي تشكل مدونة هذا العمل. الجزء الثاني يقدم نظرة شاملة عن كتابة العنف، مبتدأها تعاريف هذا التوظيف لتنتهي بتحليل المراجع و المقاطع المختارة و الرجوع على تركيبية و موضع الشخصيات في تشكيل العنف داخل المسرحيات الثلاث مرورا بكتابة العنق في النصوص الدرامية. و يقدم الجزء الثالث التطبيقي مسحا واسعا للوجود المستمر للموت في النصوص الثلاثة من خلال الانتقال من تركيبية العنف و استظهار الموت.

الكلمات المفتاحية: العنف- الكتابة- المسرح- المعاصر- النص- العرض- اللغة- الهوية.