

**RÉPUBLIQUE ALGÉRIENNE DÉMOCRATIQUE ET POPULAIRE  
MINISTÈRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR ET DE LA  
RECHERCHE SCIENTIFIQUE  
UNIVERSITÉ ABDELHAMID IBN BADIS  
MOSTAGANEM**

**ÉCOLE DOCTORALE DE FRANÇAIS  
POLE OUEST  
ANTENNE DE MOSTAGANEM**

**MÉMOIRE DE MAGISTER  
OPTION : SCIENCE DES TEXTES LITTÉRAIRES**

***ANALYSE DES DISCOURS DE FEMMES***

DANS :

**AU-DELÀ DU VOILE  
LES FILS DE L'AMERTUME**

**DE SLIMANE BENAÏSSA**

PRÉSENTÉ PAR : Mlle BENNAFLA SOUMEYA  
DIRIGÉ PAR : PROFESSEUR MILIANI HADJ  
CO-DIRIGÉ PAR : M. BENHAIMOUDA MILOUD

MEMBRES DU JURY :

PRÉSIDENT :  
RAPPORTEUR :  
EXAMINATEUR :

**ANNÉE UNIVERSITAIRE : 2006-2007**

# TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	
.....	<b>5</b>

## CHAPITRE PREMIER CORPUS ET TERMES CLÉS

I. APPROCHE PRÉLIMINAIRE DES DEUX ŒUVRES.....	<b>12</b>
--	-----------

<b>I.1. Présentation du corpus.....</b>	<b>12</b>
---	-----------

<b>I.1.1. « Au-delà du voile ».....</b>	<b>12</b>
---	-----------

<b>I.1.2. « Les fils de l'amertume ».....</b>	<b>13</b>
---	-----------

<b>I.2. Résumé.....</b>	<b>14</b>
-----------------------------	-----------

<b>I.2.1. « Au-delà du voile ».....</b>	<b>14</b>
---	-----------

<b>I.2.2. « Les fils de l'amertume ».....</b>	<b>15</b>
---	-----------

<b>I.3. Biographie de l'auteur.....</b>	<b>16</b>
---	-----------

II. DÉFINITIONS DES CONCEPTS OPÉRATOIRES.....	19
<b>II.1. Le théâtre, texte et représentation.....</b>	<b>19</b>
<b>II.2. Le discours dans l'écriture théâtrale.....</b>	<b>29</b>
<b>II.3. La sociocritique, termes clés et concepts opératoires.....</b>	<b>32</b>

## CHAPITRE DEUXIÈME PARTIE ANALYTIQUE

I. ANALYSE MÉTHODIQUE DU CORPUS.....	36
<b>I.1. Les titres.....</b>	<b>36</b>
<b>I.1.1. « Au-delà du voile ».....</b>	<b>37</b>
<b>I.1.2. « Les fils de l'amertume ».....</b>	<b>38</b>
<b>I.2. Les personnages.....</b>	<b>39</b>
<b>I.2.1. Dans « Au-delà du voile ».....</b>	<b>39</b>
<b>I.2.2. Dans « Les fils de l'amertume ».....</b>	<b>41</b>
<b>I.3 Espace et temps.....</b>	<b>42</b>

<b>I.3.1. Dans « Au-delà du voile »</b> .....	42
<b>I.3.2. Dans « Les fils de l'amertume »</b> .....	43
<b>II. ANALYSE DISCURSIVE DU CORPUS</b> .....	44
<b>II.1. Discours religieux</b> .....	44
<b>II.1.1. Analyse de l'isotopie</b> .....	44
<b>II.1.2. Définition de la religion dans le corpus</b> .....	48
<b>II.2. Discours politique</b> .....	53
<b>II.2.1. Discours de la rupture</b> .....	54
<b>II.2.2. Discours croisés</b> .....	55
<b>II.3. Discours social</b> .....	59
<b>II.3.1. Concept de la femme</b> .....	59
<b>II.3.2. Concept de l'identité</b> .....	65

**CHAPITRE TROISIÈME  
ANALYSE SOCIOCRIQUE**

<b>I.</b>	Problème de l'identité.....	<b>68</b>
<b>II.</b>	Problème de langages.....	<b>73</b>
	<b>CONCLUSION.....</b>	<b>80</b>
	<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>83</b>

# **INTRODUCTION**

L'objet de cette présente recherche est le texte théâtral. Et plus précisément l'analyse des discours de femmes, notamment, dans « Au-delà du voile » et « Les fils de l'amertume » de Slimane Benaïssa.

Cette perspective vise tout d'abord à découvrir ce discours à travers le texte lui-même, et à interpréter cette parole de femmes sans faire appel à la représentation, à la scène.

De ce fait, **Veltrusky**<sup>1</sup> affirme que le texte « prédétermine » la réalisation théâtrale et constitue une œuvre littéraire autonome qui existe pleinement en l'absence de toute incarnation scénique. [...] le texte serait ainsi la langue, l'invariant, la forme de l'expression, ou encore la matrice des possibilités scéniques, alors que la réalisation scénique serait la parole, la variable, la substance de l'expression ou encore les actualisations [...].

« [...] toutes les pièces, et pas seulement le théâtre dans un fauteuil, sont lues par le public de la même manière que les poèmes et les romans. Le lecteur n'a en face de lui ni les acteurs, ni la scène, mais uniquement le langage [...] »<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Pionnier des études théâtrales au XX siècle, Paul Barton, de son vrai nom Jiri Veltrusky, est né en 1919 à Prague. Dès le lycée, il sympathise avec le mouvement ouvrier, mais fait partie de ceux qui, à gauche, refusent avec horreur les procès de Moscou. Après avoir commencé des études de lettres à l'université de Prague en 1938, il est contraint de trouver un emploi, l'année suivante, après la fermeture de tous les établissements d'enseignement supérieur par les autorités nazies d'occupation. Il travaille d'abord comme correcteur et lecteur chez des éditeurs pragois, puis est embauché dans le cadre du service du travail obligatoire comme tourneur dans une usine métallurgique. Après la guerre, il reprend ses études et obtient son doctorat et un poste de maître assistant, enseignant la théorie de l'art et de la littérature. Après le « coup de Prague », Jiri Veltrusky parvient à s'enfuir vers l'Autriche, puis se réfugie à Paris. De 1948 à 1962, Jiri Veltrusky vit dans des conditions matérielles difficiles comme « journaliste indépendant », collaborant à de nombreux journaux français et étrangers. Peu après son arrivée à Paris, Barton entre en contact avec Paul Parisot et les trotskistes « de droite » qui publie l'éphémère revue *Confrontation internationale*. Il se consacre surtout à la publication d'un modeste bulletin ronéoté, *Masses-Informations Tchécoslovaquie*, jusqu'à son départ aux Etats-Unis. En novembre 1968, Paul Barton retourne définitivement en France comme représentant du bureau européen de l'AFL-CIO à Paris où il restera jusqu'à sa mort en 1991.

<sup>2</sup> Oswald DUCROT et Jean-Marie SCHAEFFER, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Editions du Seuil, Coll. « Point », Série Essais, 1995, p. 740.

Ainsi, notre travail aura pour tâche de considérer le théâtre non pas comme pratique scénique mais plutôt comme genre littéraire. D'où la volonté d'étudier le texte théâtral à travers une lecture littéraire.

« [...] l'analyse de l'œuvre théâtrale est irréductible à l'analyse de l'œuvre littéraire, non seulement parce que la réalité verbale n'est qu'une des composantes de la réalité scénique, mais encore parce que la réalité verbale de l'œuvre littéraire n'est pas la même que celle de l'œuvre scénique, cette dernière étant incarnée phonétiquement et portée par le corps d'un acteur (autrement dit, lorsqu'elle parvient au spectateur elle est déjà une interprétation- au deux sens du terme- du texte, alors que le lecteur d'un texte dramatique interprète un texte non encore interprété.)

Cependant, dans la mesure où l'œuvre dramatique peut accéder au statut d'œuvre littéraire, elle peut aussi être scrutée comme telle. Elle est donc accessible à l'ensemble des types d'analyse dont est susceptible l'œuvre littéraire. »<sup>3</sup>

En effet, le théâtre défini comme art d'écrire pour la scène, est un genre littéraire qui occupe une place particulière dans la littérature. Particulière par rapport à son double aspect : texte littéraire et représentation.

« Lorsque nous parlons d'œuvre dramatique, nous désignons selon les contextes, soit une réalité scénique, soit un objet littéraire. »<sup>4</sup>

Souvent, quand nous parlons de théâtre, nous avons spontanément tendance à évoquer en premier lieu la représentation : l'explication visuelle du

---

<sup>3</sup> DUCROT (O) et SCHAEFFER (J. M), Op. Cit., pp. 741-742.

<sup>4</sup> DUCROT (O) et SCHAEFFER (J. M), Op. Cit., p. 740.

texte littéraire, texte à part, auquel beaucoup de théoriciens accordent peu d'importance.

Même si « *c'est une pratique désormais courante dans l'étude du texte, de se référer à la représentation comme une partie manquante qui viendrait expliquer le texte et l'éclaircir* »<sup>5</sup>, nous partons du principe que la représentation n'est pas une traduction du discours théâtral (objet textuel), afin de consacrer notre travail, intégralement, au texte : autrement dit, aux signes linguistiques.

« [...] la représentation ne saurait être ni la traduction ni l'illustration d'un texte : Elle n'en est pas la traduction (le passage d'un langage dans un autre) ; ce serait une opération inutile parce que le texte figure [...] comme signes linguistiques [...] »<sup>6</sup>

Nous ne pouvons toutefois nier que la représentation (signes non verbaux) a toujours eu et aura toujours un impact considérable quant à la réception du texte.

« [...] l'analyse du texte et l'analyse de la représentation sont deux démarches différentes, même si elles sont complémentaires. Aucune représentation n'explique miraculeusement le texte. »<sup>7</sup>

Les intentions premières de notre étude sont de mettre l'accent sur l'aspect littéraire de l'œuvre dramatique, d'analyser les deux textes à partir d'approches critiques permettant d'interpréter toute œuvre littéraire, et dans notre cas, montrer qu'au-delà de toute parole s'inscrit une parole sociale perceptible à travers une lecture du « social » (visualiser la société du texte). Cette analyse

---

<sup>5</sup> Jean-Pierre RYNGAERT, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Dunod, Coll. « Lettres Sup », 1999, p. 18.

<sup>6</sup> Anne UBERSFELD, *L'école du spectateur, Lire le théâtre 2*, Paris, Éditions sociales, 1981, p. 10.

<sup>7</sup> RYNGAERT (J. P), Op. Cit., p. 19.

sociocritique révélera l'expression et la signification profonde de ce discours de femmes.

Mais tout d'abord, la formulation d'un tel sujet suscite parallèlement plusieurs questions : Comment est conçue l'image de la femme, dans notre corpus, en tant qu'être social ? Sur quoi s'appuie-t-elle pour être ? Quelle image représente-t-elle vis-à-vis de l'homme ?

En fait, parmi toutes les manières que la femme a d'être, nous évoquons souvent son histoire : un champ d'études menées depuis quelques années et qui, non seulement, dévoilent sa condition sociale et son statut à travers les époques en fonction des civilisations, des religions et des contextes culturels, mais en même temps elles révèlent les mentalités qui ont profondément bouleversé la société d'aujourd'hui.

Il s'agit nettement, d'une histoire de conflits entre hommes et femmes, imposés par les hommes. C'est une histoire des femmes construite à travers les regards que les hommes ont portés sur elles depuis toujours, car la femme si présente fût elle dans la vie des hommes, n'a jamais cessé d'être au centre de débats souvent passionnés.

Elle est souvent considérée comme la femme sujet, la femme objet ou encore la femme image : une image dépendante et souvent misogyne imposée par les hommes. Comment dire autre chose, de meilleur, de la femme puisque toute la société masculine l'a privée d'être.

L'homme est souvent désigné comme, et cela dans quelques sociétés, le dominant de la femme : « le sexe faible » et objet de possession, on ne peut que reconnaître la femme comme « victime de naissance ». Elle est considérée comme la source des problèmes et des troubles sociaux. On lui fera endosser le poids du péché originel à elle seule pour l'empêcher d'exister en tant qu'être et individu à part entière. Elle représente l'interdit et on ne voit, jamais, en elle que le corps, l'instrument de reproduction qui reflète l'image propre de l'être humain. Ce qui explique la grande difficulté à l'identifier en tant que personne.

Souvent la femme ne se reconnaît que par ce qu'il lui a été imposé au monde à travers des devoirs, être une épouse modèle et une bonne mère, et des tâches quotidiennes en tant que « servante ». Et même l'image que la femme a d'elle-même, est-elle conçue uniquement par la femme? Va-t-elle porter un regard qui soit de la femme tout simplement ?

Ce n'est pas par elle-même que la femme est vue. Depuis toujours la femme porte sur elle une image déjà conçue par un premier regard, celui de l'homme : il se fait son miroir, elle n'existe que par lui.

« On m'a appris à aimer la terre, la patrie, la cuisine, les tâches domestique [...] Mais personne ne m'a appris à aimer un homme. Alors j'essaie d'apprendre seule [...] Je ne comprends pas que cela me dépasse autant. Sans les hommes, je ne peux rien. Avec eux je peux peu de choses. »<sup>8</sup>

Femme soumise, son image est comparée à un objet, plutôt qu'à celle d'une personne qui est réelle et qui a des sentiments.

« Je veux reconstituer en moi la force d'aimer, parce que je suis femme. Ils ont brisé l'amour en moi, et sans amour je ne suis ni mère, ni femme, ni être humain. On nous respecte en tant que mère parce qu'on n'est plus femme. C'est en tant que femme que je veux être respectée. »<sup>9</sup>

De l'absence à sa révélation, la femme est passée du statut de fille (méprisée dans la société arabe et musulmane) à celui de mère, un regard qui change : elle est l'être reconnu, la première qui naît des hommes. Elle n'est plus « autre ». Elle est pour une grande part, ce qui fait d'eux, des hommes.

---

<sup>8</sup> Slimane BENAÏSSA, *Les fils de l'amertume*, Belgique, Editions Lansman, 1996, p. 48.

<sup>9</sup> BENAÏSSA (S), Op. Cit.

En réalité, la femme est égarée, maintenue en exil chez certains hommes elle est réprimée, dépossédée. Son image est dotée d'un attribut qui constitue une barrière entravant le chemin de la femme individu : « l'autre » et la femme de chair : « instrument ». Que penser quand elle est « salie » dans un regard qui, par vocation, la rend impure. Parole masculine qui sert d'image à la femme et qui dévoile, souvent, son absence, sa fuite, voire un véritable vide.

Déterminer le statut de la femme ou encore préciser la capacité à devenir et à être soi-même dans la société afin de lui donner une identité reste une démarche floue.

Elle restera pour beaucoup l'ombre de celui qui la cache, une ligne d'horizon qui ne détermine point son espace. Nommée pour être dé-nommée, elle n'existe vraiment que par son image, souvent, imaginée.

Considérer la femme comme être à part entière dans la société d'aujourd'hui reste encore improbable. On s'interroge souvent sur l'être soi-même des femmes, pour établir son statut, son identité mais sans succès. Le regard est toujours porté vers une position purement masculine. L'image de la femme est devenue plus que fragile, elle représente l'absence même.

Le sentiment que la condition et le statut de la femme ont évolué (se sont transformés) faisant d'elle une personne « autre », plutôt qu'une personne quelconque, reste à vérifier.

Au-delà des représentations et d'une symbolique, une position juste doit être recherchée ; reconnaître la femme en tant que personne, loin des images qui lui sont attribuées, afin de changer l'histoire humaine devenue trop longtemps celle des hommes.

Et pour mieux appréhender notre problématique qui met en avant les discours des personnages féminins dans les deux textes, nous nous posons ces questions :

Comment se manifeste la socialité des deux textes à travers ce discours féminin ? Autrement dit, quelle société les discours de femmes construisent-ils ?

Nous allons essayer d'y répondre, afin d'atteindre la pertinence qui fait que le texte met en scène la même société ou les sociétés « différentes » à partir des différents discours qui s'y mêlent. Nous tâcherons de mener cette démonstration de façon méthodique.

Le mémoire est organisé en trois chapitres. Chaque chapitre comprend une courte introduction qui expose le plus clairement possible ses objectifs. Le deuxième et le troisième chapitre se terminent, après chaque analyse, par une synthèse qui éclaircit cette dernière.

Dans le premier chapitre nous présenterons, d'une part, les deux œuvres : « Au-delà du voile » et « Les fils de l'amertume » (les dates et les circonstances de leur parution, les résumés.) puis nous proposons une biographie de l'auteur (Slimane Benaïssa), son vécu et ses écrits.

D'autre part, ce même chapitre est conçu de manière à apporter les précisions et les définitions adéquates pour ce qui est désigné comme termes clés. En clair, tout ce qui constitue notre cadre théorique.

Nous entamerons ensuite le deuxième chapitre, qui est consacré à l'analyse des discours de femmes. Nous nous employons à commenter chaque extrait afin d'apporter une explication objective. Une analyse discursive présente à trois niveaux, en l'occurrence, le religieux, le politique et le social. Nous distinguons chacun de ces trois aspects et nous nous sommes limités néanmoins à discerner le statut des femmes dans la société fictive du corpus.

Enfin, le troisième chapitre qui a pour titre : « Analyse sociocritique » apportera les réponses à nos questions. Nous allons déterminer la société exposée dans notre corpus et le statut des femmes dans cette dernière.

# **CHAPITRE PREMIER**

## **CORPUS ET TERMES CLÉS**

Dans un premier temps, nous proposons une approche préliminaire des textes, pour mieux faire connaître les deux pièces de Slimane Benaïssa. Un corpus qui nous semble méconnu et qui nécessite une présentation, même succincte, afin de signaler à nos lecteurs tous les détails pertinents à savoir.

Dans ce chapitre, nous nous intéresserons à « la genèse » des pièces, mais aussi les formes, les versions et les raisons de leur parution.

Nous présenterons notamment, le résumé des deux pièces, l'histoire et enfin les personnages.

Et comme dernière partie de cette approche, nous exposerons une biographie de l'auteur. Qui est Slimane Benaïssa ? Sa vie, son parcours et ses écrits.

Dans un second temps, il s'agit de définir tous les concepts clés de notre travail de recherche. Nous allons, tout d'abord, aborder le théâtre entre forme écrite et forme scénique, ensuite présenter les différentes acceptions du discours et plus précisément dans l'écriture théâtrale et enfin les implications de la sociocritique sur des textes de théâtre à travers une lecture littéraire.

## **I. Approche préliminaire des deux œuvres :**

### **I.1. Présentation du corpus :**

#### **I.1.1. « Au-delà du voile » :**

Editée chez Lansman (Belgique) en 1991, cette pièce écrite initialement en arabe algérien dans les années quatre-vingt, a été créée à Alger sous le nom « Rak khouya, ouana chkoun ? », (Si tu es mon frère, moi qui suis-je ?). Slimane Benaïssa a adapté cette pièce en français pour les besoins d'une tournée en France.

« Non je ne suis pas traducteur. Quand j'écris en français, je poursuis dans le cadre de la culture française et

avec la langue française, une façon de dire un sentiment, une odeur, un geste. »<sup>10</sup>

Cette œuvre pose l'incontournable question de la femme ; deux sœurs algériennes soulèvent un débat sur le respect des traditions, le port du voile, le statut de la femme. Un dialogue qui confère avant tout à ce texte, un sens éthique.

Au-delà du voile est un texte qui traite de l'émergence d'une conscience féminine, de l'émancipation des femmes et de leurs revendications. Une réflexion qui allie dans un registre mi-sérieux, mi-comique des inquiétudes, des ressentiments, des revendications destinées à affirmer les « droits des femmes ».

### **I.1.2. « Les fils de l'amertume » :**

Ecrite en 1996 et éditée, également, chez Lansman (Belgique), la première édition sur laquelle portera notre étude, est parue tout d'abord sous la version théâtrale. Il s'agit d'une œuvre « littéraire » qui raconte les déchirements de l'Algérie, incarnés par des personnages, hommes et femmes. « Les fils de l'amertume » est avant tout un dialogue sur la Mémoire, l'Histoire et la Religion. Un autre succès, applaudi au Festival d'Avignon et qui offre à Slimane Benaïssa une renommée de dramaturge de talent.

La version romanesque est éditée chez Plon en 1999. Slimane Benaïssa exprime une nouvelle écriture, une forme qui, pour l'auteur, était plus appropriée :

« Je voulais inaugurer quelque chose dans le roman. C'est un roman à thèse. J'ai fait un travail de recherche sur le plan de la théologie musulmane avec le désir de l'installer dans un roman. C'est le mélange des deux qui est important pour rendre accessible l'islam à un public qui ne le connaît pas. [...]. Au théâtre ç'aurait été impossible. »<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Thierry GUICHARD, « Slimane Benaïssa, le fils de l'humanise. », *Le matricule des anges*, Montpellier, L'Atelier la Feugraie, n°44, 2003, p. 17.

<sup>11</sup> Thierry GUICHARD, « L'écrivain comme un juge de paix. », *Op. Cit.*, p. 22.

## **I.2. Résumés :**

### **I.2.1. « Au-delà du voile » :**

Il s'agit essentiellement d'un texte en prise avec l'actualité, donc grave, douloureux, dénonciateur. Au-delà des tabous, c'est la vision d'une Algérie déchirée entre traditions et modernité que les deux sœurs représentent au cœur d'un duel argumenté.

L'aînée, qui porte le voile, interprète le rôle d'une femme au foyer. Un personnage apparemment résigné et qui cherche, malgré tout, à renouer le fil des deux générations. Elle tente de convaincre sa jeune sœur, de se soumettre, que la révolte n'apportera rien, qu'il faut être patient.

Tandis que la cadette qui refuse le voile, que son frère tente de lui imposer, interprète le rôle d'une universitaire. Elle s'affirme en tant que personnage rebelle. Elle pousse un cri de colère et de désespoir et tente de briser le cercle des silences.

Elles saisissent et fixent l'injustice et la douleur qui sont le lot quotidien de la femme. Les deux sœurs mettent l'accent sur, notamment, l'aspect étouffant des traditions contre lesquelles les femmes ne peuvent pas lutter efficacement pour des raisons religieuses, sociologiques, etc...

Elles transcendent la question du port du hidjab, le statut de la femme, le rapport à l'autorité du frère, les bouleversements socio-politiques et parle d'injustice et de prise de parole.

Elles ne parviennent pas à trancher. Pleurs et éclats de rire, les deux personnages femmes affirment la difficulté à exister : femmes niées, femmes sacrifiées, elles ont la rage de vivre.

Une confrontation où raison et sentiments se conjuguent, les deux personnages femmes semblent porter les mêmes convictions autour de la question de l'individu face au collectif.

Un conflit qui nous révèle aussi la situation politique à travers un discours chargé d'humour.

### **I.2.2. « Les fils de l'amertume » :**

La pièce est avant tout un regard multiple sur la société algérienne. Des personnages différents se rencontrent, hommes et femmes débattent sur des questions de Mémoire, d'Histoire et de Religion.

Parler de la guerre, pour ne pas oublier, pour que résiste la conscience. Il est temps de dénoncer les ambiguïtés et de situer le conflit mais les repères se sont perdus.

C'est une réflexion sur une tragédie qui est révélée à travers la vie de deux personnages pivots de la pièce : Youcef, le journaliste et Farid, l'islamiste. Leurs vies sont racontées de la naissance à la rencontre autour du coup de feu : Youcef est mort assassiné par Farid. Des trajectoires parallèles et croisées des deux cousins germains, encore dans la méconnaissance du lien familial, autour du drame.

Tenter de comprendre cette fragilité et ce désarroi, l'oublié de l'histoire et la victime exposent des émotions violentes ; revendications identitaires, atténuation des souffrances et douleurs éclatées, ils dévoilent une société souffrante, entre ambiguïté et échec.

Des interrogations débouchent sur une série de questions et se découvre la complexe histoire de l'Algérie. Des discours se développent à travers un appel à la raison d'ordre ancestral, politique et religieux.

Le but est de montrer la mort d'un journaliste, certes, mais aussi de situer le dialogue, entre gravité, humour et ironie, établis sur la situation algérienne<sup>12</sup>. Parce que beaucoup ont mis en place des conceptions politiques et sociales qui visent à l'élaboration d'un avenir idéal, pour les hommes, mais sans tenir compte des faits objectifs et des contraintes de la réalité.

---

<sup>12</sup> En optant pour le socialisme, l'Algérie a échoué. L'expérience d'une économie libérale n'a pas non plus amélioré la situation. Et le jour où le pays tente de devenir démocrate, il doit affronter l'intégrisme... Le destin du peuple algérien a toujours été décidé par décret gouvernemental. C'est là le problème aujourd'hui, il est temps de se poser la question essentielle : que veut le peuple algérien pour lui-même ? Les fils de l'amertume pose cette interrogation. « [www.google.fr](http://www.google.fr) », voir Librairie Gaïa, Toulon, 29-10-2007.

### I.3. Biographie de l'auteur :

Enfant d'un « *métissage terrible* »<sup>13</sup>, Slimane Benaïssa est né à Guelma en 1943. De père berbère du désert du M'Zab, originaire de Beni-Izguen, et de mère également berbère, chaouia des montagnes, Benaïssa fit son apprentissage primaire à l'école française et à la médersa : « *Mon éducation a été une longue pièce de théâtre...* »<sup>14</sup> dit-il.

A quatorze ans, il quitte Guelma pour le collège technique d'Annaba où il suit des études, notamment en arabe et en français. Après les mathématiques, il se forme en radiologie.

C'est en arabe dialectal, qu'il commence à écrire des poèmes en 1962. Toujours au cours de la même période, il obtient un rôle dans une pièce de théâtre. Interprétant le fils rebelle du premier ministre, la pièce intitulée en arabe « Le premier ministre des embrassades » est censurée.

1964/1968, Slimane Benaïssa séjourne en France pour se spécialiser en électronique médicale (radiologie), il travaillera dans de nombreuses usines, notamment en Allemagne chez Siemens pour y apprendre la technique de l'hyperfréquence.

Parfait bilingue, Benaïssa traduit du français à l'arabe algérien « Les Perses » d'Eschyle et « L'exception et la règle » de Brecht, suite à la demande de l'équipe de Théâtre et Culture rencontrée auparavant. Juste après, il traduit « La poudre d'intelligence » de Kateb Yacine. En 1973, retour en Algérie. Benaïssa se lance dans le théâtre.

« **Boualem zid el goudem** »<sup>15</sup> inaugure la carrière de Slimane Benaïssa. Pièce écrite en arabe en 1974, l'auteur déclare : « *C'est le début de mon théâtre.* »<sup>16</sup>

Quelques années plus tard, il est nommé directeur du théâtre d'Annaba puis occupera un poste au ministère de la culture. Décembre 78, Benaïssa démissionne

---

<sup>13</sup> Thierry GUICHARD, « Slimane Benaïssa, le fils de l'humanisme », *Le matricule des anges*, Montpellier, L'Atelier la Feugraie, n°44, 2003, p. 14. « Les deux communautés berbères, celle du désert et celle de la montagne ne se rencontrent d'habitude jamais. Elles n'ont pas la même culture. »

<sup>14</sup> Op. Cit., p. 14.

<sup>15</sup> « Boualem avance en avant ».

<sup>16</sup> Op. Cit., p. 14.

et monte sa propre troupe de théâtre sous le nom d' « Amenas » : « Plateau miroir » en berbère.

Sa pièce « **Boualem zid el goudem** », dans laquelle il jouera en compagnie de Omar Guendouz, est mise en scène à travers huit cents représentations. Porté par l'écriture, l'auteur écrit en 1982 « **Babour eghreq** »<sup>17</sup>. Pièce à scandale, elle est interdite à toute représentation. Slimane Benaïssa est convoqué par le ministère, qui lui reproche non seulement le thème exposé mais aussi le fait de ne pas écrire en arabe classique.

Auteur, metteur en scène et acteur, il dévoile ses talents d'artiste complet par d'autres œuvres : « **Au-delà du voile** », initialement écrite en arabe « Rak khouya, ouana chkoun ? » (Si tu es mon frère, moi qui suis-je ?), « **Youm el djamaâ** »<sup>18</sup> et « **El mahgour** »<sup>19</sup>.

Rattrapé par des contraintes politiques et des menaces de mort, Slimane Benaïssa est forcé de s'exiler en France en Février 1993.

Un long parcours, qui fait de lui un grand dramaturge algérien et qui expose son art à travers un théâtre de la parole, faisant appel à la rhétorique, où se mêlent les philosophies de la vie.

C'est sa pièce « **Le conseil de discipline** », éditée chez Lansman en 1992, qui le fait particulièrement connaître en France.

Il est l'auteur de plusieurs œuvres dramatiques et littéraires : Les pièces de théâtre éditées chez Lansman : *Au-delà du voile* en 1991, *Le conseil de discipline* en 1992, *Marianne et le marabout* en 1995, *Les fils de l'amertume* en 1996, *Un homme ordinaire pour quatre femmes particulières* en 1997, *Prophète sans Dieu* en 1999, *L'avenir oublié* en 1999, *Mémoire à la dérive* en 2001, *Les confessions d'un musulman de mauvaise foi* en 2004 et sa dernière pièce *Rabi chahed* (Dieu m'est témoin) qu'il présentera en septembre 2006. A l'Ecole des loisirs, il a écrit *Ailleurs, ailleurs* en 2000.

En ce qui concerne ses romans, édités chez Plon : *Les fils de l'amertume* en 1999,

---

<sup>17</sup> « Le bateau fait naufrage. »

<sup>18</sup> « Le jour du vendredi. »

<sup>19</sup> « Le déconsidéré. »

*Le silence de la falaise* en 2001, *La dernière nuit d'un damné* en 2003 et son dernier roman *Les colères du silence* en 2006.

Slimane Benaïssa a également publié des articles, encadré des stages de théâtre et enseigné en qualité de professeur associé de 1995 à 1997 à la Faculté des lettres de l'université de Limoges.

Surnommé le gardien de la mémoire, Benaïssa a reçu, le 22 Novembre 2005, son diplôme de **Docteur Honoris Causa**<sup>20</sup> de l'université de la Sorbonne :

« Cette distinction est une vraie reconnaissance d'une grande valeur honorifique que m'accorde une institution aussi prestigieuse que la Sorbonne. Elle me touche profondément parce que j'ai toujours voulu rendre hommage à mes parents, analphabètes, et au peuple algérien. Je la leur dois et elle les honore. »<sup>21</sup>

Une distinction dédiée à sa mère : « *J'ai l'impression aujourd'hui que j'écris les livres que ma mère n'a pas pu écrire.* »<sup>22</sup>

Outre cette récompense, Slimane Benaïssa a été nommé membre du Haut Conseil de la francophonie par le président Jacques Chirac en 2000 et lauréat du prix Société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD) des auteurs francophones en 1993.

C'est autour d'une écriture soignée que l'auteur s'affiche sur la scène des grands auteurs dramaturges de son temps. L'écriture est pour lui une manière de rompre le silence : « *Je voulais faire le point par l'écriture avec moi-même.* »<sup>23</sup>

---

<sup>20</sup> Docteurs Honoris Causa de Littérature et philosophie. Cette distinction revient aux auteurs dont les œuvres sont enseignées à l'université. Pour ce qui est de Slimane Benaïssa, ses œuvres théâtrales et son roman « *La dernière nuit d'un damné* » sont enseignés à l'institut des langues et des cultures orientales (INALCO) et dans d'autres universités françaises. [...] il semblerait qu'après L'Emir Abdelkader, Slimane Benaïssa soit le deuxième algérien à être distingué docteur honoris causa de la Sorbonne.

<sup>21</sup> Voir Nadja BOUZAGHRANE, « Dramaturge et homme de théâtre : Slimane Benaïssa honoré à la Sorbonne. » : « [www.google.fr](http://www.google.fr) ».

<sup>22</sup> Thierry GUICHARD, « Slimane Benaïssa, le fils de l'humanisme. », *Le matricule des anges*, Montpellier, L'Atelier la Feugraie, n°44, 2003, p. 14.

<sup>23</sup> Op. Cit., p. 17.

## II. Définitions des concepts opératoires :

### II.1. Le théâtre, texte et représentation :

D'origine grecque « theatrum », le théâtre est d'abord l'espace, le lieu où l'on représente des oeuvres dramatiques : « *Scène, édifice destiné aux représentations d'œuvres se rattachant à l'art dramatique.* »<sup>24</sup>

Défini par **Anne Ubersfeld**<sup>25</sup> « [...] le théâtre est un éphémère qui raconte un déjà-passé, qui rattrape un déjà-vécu ; plaisir d'exorciser le vertige du temps, de le vaincre par la répétition [...] il est participation à un événement concret tel qu'il figure l'impossible, ce qui ne peut pas avoir la moindre existence concrète dans le cours même de nos vies. Voir les absents, dialoguer avec les morts, certes, et voyager dans le passé, mais aussi passer la barre de la non-contradiction, voir l'Autre être un autre, [...] « Si je pouvais être ce monsieur qui passe ! » [...] le théâtre pour un moment comble ce désir. »<sup>26</sup>

En somme, le théâtre est un genre littéraire singulier. Il désigne la dramaturgie : « *Elle est l'activité du dramaturge [...] En ce sens, la dramaturgie est l'étude concrète des rapports du texte et de la représentation avec l'Histoire, d'un côté, et avec l'idéologie « actuelle » de l'autre. La dramaturgie est alors l'étude non seulement du texte et de la représentation, mais du rapport entre la représentation et le public qui doit la recevoir et la comprendre [...]* »<sup>27</sup>, une création universelle qui constitue d'une part pour une société, la forme d'expression la plus élaborée et d'autre part, une histoire du théâtre.

---

<sup>24</sup> Dictionnaire Encyclopédique Universalis, 2004.

<sup>25</sup> Professeur émérite de l'université de la Sorbonne nouvelle (Paris III, Institut d'études théâtrales), agrégée de lettres. Spécialiste du drame romantique et théoricienne du théâtre.

<sup>26</sup> Anne UBERSFELD, *L'école du spectateur : lire le théâtre 2*, Paris, Éditions Sociales, 1981, p. 341.

<sup>27</sup> Anne UBERSFELD, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Editions du Seuil, Coll. « MÉMO », 1996, p. 33.

Cette distinction est essentielle, pour dire que même si le théâtre est l'art d'écrire pour la scène « *La représentation est chose instantanée, périssable ; seul le texte est perdurable.* »<sup>28</sup>, il est le texte littéraire qui expose un dialogue entre personnages.

« Le théâtre est un miroir de la société, un porte parole des idées de l'auteur dont il est cependant difficile parfois de déceler les intentions. L'auteur s'exprime à travers des personnages, il pose des questions sans forcément y répondre. »<sup>29</sup>

Une œuvre qui exige une démarche particulière : construction de personnages, élaboration de la fable, fonctionnement du dialogue et traitement de l'espace et du temps.

Cette partie, de notre travail, a pour objectif premier de définir le théâtre, de saisir le statut du texte, « [...] *le texte est un mode d'organisation spécifique qu'il faut étudier comme tel en le rapportant aux conditions dans lesquelles il est produit. Considérer la structuration d'un texte en le rapportant à ses conditions de production, c'est l'envisager comme discours.* »<sup>30</sup> par rapport à la représentation, mais surtout de déterminer les modes de lecture qui permettent non seulement d'éclairer une pratique textuelles fort particulière (la linguistique est privilégiée dans l'étude de la pratique théâtrale, non seulement pour le texte, principalement le dialogue, ce qui est évident la matière de l'expression.), mais de montrer, si possible, les liens qui unissent cette pratique textuelle. Dès lors que le texte sans représentation scénique est porteur de sens, nous nous engageons à éclaircir encore plus la définition du texte dans la littérature dramatique.

---

<sup>28</sup> Anne UBERSFELD, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1982, p. 7.

<sup>29</sup> Voir Sujet 1, Objet d'étude : Le théâtre, texte et représentation ; convaincre, persuader et délibérer, EAF 2002, « [www.google.fr](http://www.google.fr) ».

<sup>30</sup> Georges-Élia SARFATI, *Éléments d'analyse du discours*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 7.

**Schéma<sup>31</sup> conçu par Patrice Pavis :**

<b>Texte</b>	<b>Représentation</b>
<p>1.1 Lien à la littérature: études des sources, des influences, du style, des thèmes, etc.</p> <p>1.2 Théâtre comme modélisation du monde (rapport du texte et de la réalité.)</p> <p>1.3 Lien à la poétique, genre et statut du texte.</p> <p>1.4 Question de la spécificité.</p>	<p>1.1 Lien interartistique : lien aux arts, plastiques visuels, audio-visuels, etc.</p> <p>1.2 Analyse et genèse des composantes ; énumération, collectif d'énonciation.</p> <p>1.3 Statut du texte « émis » en scène.</p> <p>1.4 Statut de la théâtralité.</p>
<p>2. Inscription dans la culture.</p> <p>2.1 Conditions de jeu lors de l'écriture.</p> <p>2.2 Réception historique du texte (quel public, dans quelles conditions.)</p> <p>2.3 Rapport à la réalité psychologique, historique, politique, etc. Production du vraisemblable.</p>	<p>2. Inscription dans la culture.</p> <p>2.1 Etat de la pratique et de la théorie de la mise en scène.</p> <p>2.2 Spectateur, public, instances de la réception actuelle.</p> <p>2.3 Statut fictionnel ; théories relationnelles.</p>
<p>3. Dramaturgie (esthétique, structure du texte.)</p> <p>3.1 Analyse textuelle.</p> <p>3.1.1 Analyse des didascalies.</p> <p>3.1.2 Indications spatio-temporelles.</p> <p>3.2 Analyse du récit et de la fable.</p> <p>3.2.1 Analyse des conflits et des situations.</p> <p>3.2.2 Segmentation des épisodes.</p>	<p>3. Système de la mise en scène (texte spectaculaire)</p> <p>3.1 Ø</p> <p>3.2 Fable scénique.</p> <p>3.3 Événement scénique.</p> <p>3.3.1 Action scénique verbale.</p> <p>3.3.2 Scénographe (type d'espace ; rapport scène/salle.)</p> <p>3.4 Acteur.</p>

<sup>31</sup> Voir Pour une approche globale du théâtre, Le discours théâtral, le discours artistique, Janusz Przychodzen et l'Harmattan, « [www.google.fr](http://www.google.fr) ».

3.3 Analyse dramaturgique. 3.3.1 Modèle actanciel (mode d'action, type de personnages.) 3.3.2 Espace. 3.3.3 Temps. 3.4 Ø	3.4.1 Moyens physiques et performance scénique. 3.4.2 Rapport à la fiction, à la fable.
--	--

**Remarque :** Ce schéma établit la différence entre le texte et la représentation. Nous excluons de ce tableau, compte tenu du caractère de notre étude, certains aspects incompatibles avec notre approche.

« Non que le texte soit tout le théâtre, [...] il a été et il est encore pour une grande part ce sur quoi se fonde le théâtre. »<sup>32</sup>

Ainsi, on le définit comme « *texte troué* »<sup>33</sup> (A. Ubersfeld) ou encore comme « *machine paresseuse* »<sup>34</sup> (U.Eco), car il est souvent vu comme étant indissociable de la représentation.

Tout texte théâtral est écrit en vue d'une représentation à venir, mais il est tout d'abord le texte ; œuvre littéraire : Gilles Aillaud<sup>35</sup> affirme qu'il est des pièces qui ne sont pas à « représenter mais à lire. »

<sup>32</sup> Joseph DANAN et Jean-Pierre RYNGAERT, *Elément pour une histoire du texte de théâtre*, Paris, Dunod, 1997, p. 1.

<sup>33</sup> Michel PRUNER, *l'analyse du texte de théâtre*, Paris, Nathan / VUEF, 2003, p. 5.

<sup>34</sup> Jean-Pierre RYNGAERT, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Dunod, 1999, p. 5.

<sup>35</sup> Gilles Aillaud (1928-2005), peintre et scénographe français un temps apparenté au mouvement de la figuration narrative, fils de l'architecte Emile Aillaud.

Né à Paris, de formation philosophique, Gilles Aillaud associe sa peinture à son engagement politique, comme en témoigne sa participation au Salon de la jeune peinture qui réalise en 1968-1969 une exposition collective célèbre, la Salle rouge pour le Viêt-nam.

Attiré par la scène, il réalise aussi de nombreux costumes de scène pour le théâtre –il est le scénographe de Klaus Michaël Grüber- et l'opéra : ainsi lui doit-on le décor du Don Carlos monté en 1996 par le metteur en scène Luc Bondy.

### **Pourquoi privilégier la lecture du texte de théâtre<sup>36</sup> :**

- Reprise par l'argument d'Aillaud : sa dimension poétique.
- Mais, au-delà, au nom de la liberté du lecteur.
- Liberté de circuler dans l'œuvre.
- Liberté de s'attarder sur le sens d'un mot, d'une réplique, d'une tirade, liberté de « muser ».
- Liberté d'imaginer les éléments d'une représentation.
- Liberté de refuser toute mise en image, toute actualisation du texte.

« [...] 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 un roman, de voir dans les dialogues des dialogues de roman, dans les didascalies des descriptions ; on peut toujours « romaniser » une pièce comme on peut inversement théâtraliser un roman [...] »<sup>37</sup>

Même si on considère le texte théâtral comme difficile à lire (en raison de ses spécificités : le texte théâtral est principalement constitué de dialogue mais encore de personnages, de discours, de situations et de comportements. La forme dialoguée et la présence des didascalies, modalités textuelles caractéristiques de l'écriture théâtrale, transposer les formes, les codes et les enjeux du dialogue théâtral, l'action théâtrale se repose sur les conflits et les crises.), il existe ce que nous appelons la procédure pour l'analyse du texte de théâtre :

Étudier une pièce de théâtre<sup>38</sup> :

- **L'énonciation au théâtre :**

---

<sup>36</sup> Voir Sujet 9-Séries générales, Objet d'étude : Le théâtre, texte et représentation ; convaincre, persuader, délibérer, EAF 2002, « [www.google.fr](http://www.google.fr) ».

<sup>37</sup> Anne UBERSFELD, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1982, p. 19.

<sup>38</sup> Voir Etudes littéraires, Analyser une pièce de théâtre ou une scène de théâtre, «[www.google.fr](http://www.google.fr)»

- Dans une pièce de théâtre, il n'y a pas de narrateur pour raconter les faits. Ce sont les personnages qui prennent en charge l'énonciation ; leurs paroles peuvent être :
  - le récit d'un événement survenu hors de la scène ;
  - une action, lorsque la parole d'un personnage est immédiatement suivie d'effets ;
  - un discours entre plusieurs personnages.
  
- **Les « types de parole » : lexique**
  - La réplique est le texte prononcé par un personnage à destination d'un (ou plusieurs) autre(s) personnage(s).
  - La tirade est une longue réplique sans interruption.
  - Le monologue est une tirade prononcée par un personnage seul en scène (ou qui croit l'être).
  - Le dialogue est un échange verbal entre deux ou plusieurs personnages.
  - L'aparté (mot masculin) est une réplique prononcée par un personnage à l'insu d'un autre, pour lui-même ou à l'intention du public.
  - La stichomythie est l'échange rapide de répliques courtes et vives.
  
- **La structure dialogique :**
  - La manière dont un dialogue est construit donne des informations essentielles sur la psychologie des personnages ou l'intrigue de la pièce. Les répliques peuvent :
    - se succéder et servir à l'évolution du dialogue ou même de l'action ;
    - s'opposer ;

- se répondre ou se compléter par des effets d'échos ou de symétrie (exemple : entre maître et valet).

- **Le découpage de la pièce**

- L'acte est l'unité la plus longue de la pièce. Il se termine lorsque le rideau s'abaisse (ou bien lorsque l'obscurité est faite sur scène). Entre deux actes, les lieux et les époques peuvent changer.
- La scène est l'unité la plus courte de la pièce. De manière générale, on change de scène lorsqu'un ou plusieurs personnages entrent ou sortent.
- On parle d'acte ou de scène d'exposition lorsque ceux-ci présentent la situation initiale de la pièce et le caractère des principaux personnages, présents ou absents de la scène.

- **L'espace théâtral**

- On peut généralement distinguer trois types d'espace :
  - L'espace référentiel est le lieu fixé par l'auteur et que la scène doit représenter, grâce aux décors.
  - L'espace scénique est le lieu "physique" où jouent les acteurs et qui est délimité par l'estrade. Il s'agit de l'« avant-scène », du « fond de la scène », du « côté jardin » (à gauche pour le spectateur) et du « côté cour » (à droite).
  - Le "hors-scène" est le lieu d'origine ou de destination des personnages. Il est situé dans les coulisses et peut être, comme dans le théâtre classique, le lieu des crimes qu'on ne peut représenter sur scène sans choquer les spectateurs (bienséances).

- **Les personnages**

- Il faut s'interroger sur :
  - leur statut : quels sont les personnages principaux, secondaires ?
  - les caractéristiques de chaque personnage : quelle est sa situation dans une scène particulière, quels traits de psychologie a-t-il, quelle est sa fonction sociale, symbolique, etc. ?

- **Les didascalies**

- Une didascalie est une indication textuelle qui concerne la mise en scène. Souvent, elle renseigne sur l'attitude des personnages, leur diction et leur intonation, leur position physique, les jeux de lumière, les décors, etc.
- Il s'agit donc d'une consigne auctoriale qui n'est pas dite dans le texte, mais qui est jouée par les personnages, figurée ou représentée sur scène. Lorsque l'on trouve dans les répliques des indications sur l'attitude d'un personnage, le lieu, etc., on parle de didascalies internes.

- **Les genres théâtraux**

- Depuis la *Poétique* <sup>2</sup> d'Aristote, les genres théâtraux classiques se définissent traditionnellement par la classe sociale des personnages principaux, par le type d'obstacles qu'ils rencontrent dans l'intrigue de la pièce et par la réaction des spectateurs.
- La tragédie met en scène une haute noblesse qui se heurte à la fatalité et suscite « l'admiration et la crainte » (Aristote).
- Dans la comédie se jouent des intrigues bourgeoises où s'opposent les intérêts personnels et les types sociaux.

- La farce, elle, appelle le rire populaire. Les jeux de scène y dominant.
- Le drame apparaît en France au XIX<sup>e</sup> siècle. Selon la formule célèbre de Victor Hugo, il veut mêler « le sublime et le grotesque » et abaisser les barrières qui séparent les genres, en faisant passer le spectateur du rire aux larmes.

Toutes ces indications sont là pour conférer un sens à la pièce avant même de faire appel à la représentation. L'intérêt de cette démarche est d'établir le ou les systèmes de signes textuels qui permettent de construire un système signifiant. De faire éclater par des pratiques textuelles le discours dominant en s'appuyant sur ce ou ces systèmes de signes qu'il faut à la fois étudier et constituer.

Tous ces éléments témoignent de la nature du texte, comme objet littéraire susceptible d'être analysé, pour qu'émerge un sens et découvrir en même temps l'intérêt du texte tel qu'il existe en lui-même.

« Je considère d'ailleurs que le meilleur chemin pour venir au théâtre passe par la lecture. Je crains malheureusement que les autres accès ne soient hypothéqués par le spectacle. »<sup>39</sup>

Nous nous intéresserons au texte, mais en même temps nous ne négligerons pas le fait que le texte de théâtre est destiné dès sa création à ce que **Bernard Dort** appelle « *un modèle de représentation*. »

Une lecture première du texte est jugée difficile d'accès, illisible encore et toujours parce que le texte est incomplet sans la représentation. Certes, il y a des

---

<sup>39</sup>Jean-Pierre RYNGAERT, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Nathan université, Coll. « Lettre Sup », 2003, p. 49.

textes qui ne se livrent pas facilement à l'acte de lecture, mais « *tout texte est « lisible » si on y passe du temps et si on s'en donne les moyens.* »<sup>40</sup>

Il n'existe pas de formule de lecture définie pour lire un texte « *Lire, c'est réfléchir dans la linéarité, mais aussi et surtout mettre en relation, prendre le temps de s'arrêter pour s'interroger, pour analyser. Rôle très actif du lecteur qui intervient dans le texte, participe à son élaboration.* »<sup>41</sup>, mais, par contre, des outils différents vont nous permettre de saisir des indices et de construire un sens, notamment, en analysant le texte à partir de structures théâtrales.

Considérer le texte comme objet de la pratique lecture (le lecteur n'a en face de lui ni les acteurs, ni la scène, mais uniquement le langage), contrairement à une pratique scénique « *Représenter, c'est présenter une nouvelle fois : le mot même souligne le problème de création, de transformation ; il renvoie de plus à un autre code, le code de l'image principalement qui peut venir redoubler le texte, le compléter, se superposer à lui, voire le nier. S'ajoute pour le spectateur l'impossibilité d'arrêter le temps : le théâtre peut alors être considéré comme art « total » certes, mais aussi totalitaire.* »<sup>42</sup>, nous mène à faire une lecture proprement littéraire, dans le but de ne rien omettre pour ce qui est du théâtre (œuvre littéraire et incarnation scénique.)

« Lire le texte de théâtre est une opération qui se suffit à elle-même, hors de toute représentation effective, étant entendu qu'elle ne s'accomplit pas indépendamment de la construction d'une scène imaginaire et de l'activation de processus mentaux comme dans n'importe quelle pratique de lecture, mais ordonnés ici dans un mouvement qui saisit le texte « en route » vers la scène. »<sup>43</sup>

---

<sup>40</sup>Jean-Pierre RYNGAERT, Op. Cit., p. 21.

<sup>41</sup> Voir Sujet 9, Op. Cit.

<sup>42</sup> Voir Sujet 9, Op. Cit.

<sup>43</sup> Jean-Pierre RYNGAERT, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Dunod, 1999, pp. 23-24.

## II.2. Le discours dans l'écriture théâtrale :

« *Discurrere* »<sup>44</sup> mot latin qui signifie « *Courir ça et là* », est l'origine du mot discours, certes, mais ne renvoie nullement, à cette époque, au domaine langagier. Apparaît ensuite « *Discursus* »<sup>45</sup> : « *un chemin hasardeux de la conversation et de l'entretien* », une acception qui désigne le mot discours, avant de faire référence à un quelconque mode de communication (parlé ou écrit).

Le discours est, pour une simple définition, un moyen d'expression. Mais il a depuis été défini dans divers domaines, notamment, la linguistique qui le présente « *comme procès d'énonciation discrets et uniques, par lesquels le sujet parlant ou écrivant actualise la « langue » en « parole », au sens saussurien du terme.* »<sup>46</sup>, pour la psychanalyse et la sociologie « *le discours est l'éclairage de l'inconscient ou de l'idéologie.* »<sup>47</sup> et selon la rhétorique « *le discours est une instance autonome.* »<sup>48</sup>

Différentes acceptions, certes, mais il y en a encore d'autres plus détaillées et plus complexes :

« Le langage mis en action, la langue assumée par le sujet parlant. Équivalent de « parole », le mot discours s'applique ici aux réalisations écrites ou orales de la langue. »<sup>49</sup>

« [...] le discours est un système de contraintes qui régissent la production d'un ensemble illimité d'énoncés à partir d'une certaine position sociale ou idéologique [...] »<sup>50</sup>

---

<sup>44</sup> Barbara CASSIN, *Encyclopaedia Universalis*, 2004.

<sup>45</sup> CASSIN. B, Op. Cit.

<sup>46</sup> CASSIN. B, Op. Cit.

<sup>47</sup> CASSIN. B, Op. Cit.

<sup>48</sup> CASSIN. B, Op. Cit.

<sup>49</sup> Georges-Élia SARFATI, *Éléments d'analyse du discours*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 14.

<sup>50</sup> Op. Cit.

« Objet de connaissance de l'analyse du discours, désigne l'ensemble des textes considérés en relation avec leurs conditions historiques (sociales, idéologiques) de production [...] un discours inclut les genres à partir desquels des textes sont produits. »<sup>51</sup>

Toutefois, pour donner un sens général au discours nous dirons qu'il est objet de science et de critique. D'où la notion d'analyse de discours qui devient de plus en plus le champ d'investigation de nombreux travaux.

La définition du discours dans **l'écriture théâtrale**<sup>52</sup> est plus ambiguë, car cette notion (discours) est estimée, auparavant, complexe, à l'égard de toutes ces acceptions qui lui sont attribuées.

Le discours théâtral est donc problématique. Il désigne non seulement tout ce qui provient du texte (Didascalies : « *A l'origine, dans le théâtre grec, les didascalies étaient destinées aux interprètes. Dans le théâtre moderne, où l'on parle d'indications scéniques, il s'agit des textes qui ne sont pas destinés à être prononcés sur scène, mais qui aident le lecteur à comprendre et à imaginer l'action et les personnages. Ces textes sont également utiles au metteur en scène et aux acteurs pendant le travail de répétition, même s'ils ne les respectent pas.* »<sup>53</sup> et Dialogues : « *Il peut désigner, par opposition au monologue, toute forme d'échange, le plus souvent entre deux personnes. Mais beaucoup préfèrent l'utiliser pour référer à des échanges plus formels que la "conversation", où il y a une volonté mutuelle d'aboutir à un résultat : on parle ainsi de dialogue pour le théâtre, la philosophie, etc. Le dialogue tend donc à être affecté d'une valeur éthique : « Le dialogue se veut soustrait au champ des forces et des intérêts [...] le plaisir du dialogue n'est pas celui du consensus mais des fécondations incessantes.* »<sup>54</sup>) mais aussi, tout ce qui concerne la représentation. Mais, puisque

---

<sup>51</sup> Georges-Élia SARFATI, *Éléments d'analyse du discours*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 16.

<sup>52</sup> Est l'écriture textuelle, (toute en sachant que la représentation est, elle aussi, nommée par De Marinis de « représentation comme texte »), autrement dit, l'écriture d'un texte théâtral par un auteur dramatique. Écriture scénique.

<sup>53</sup> Jean-Pierre RYNGAERT, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Dunod, 1999, p. 40.

<sup>54</sup> Dominique MAINGUENEAU, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, Coll. « MÉMO », 1996, p. 27.

notre propos est autre : l'objet de notre étude étant uniquement « le texte », nous nous restreindrons à définir le discours théâtral en tant qu'objet textuel, se manifestant dans l'acte d'une lecture littéraire.

« Il est difficile, dans le domaine du théâtre, de se servir de la notion de **discours**, qui reste floue, [...] »<sup>55</sup>

Il est généralement vu « *comme l'ensemble des signes linguistiques produits par une oeuvre théâtrale.* »<sup>56</sup> On peut le présenter aussi comme un « *énoncé considéré du point de vue du mécanisme discursif qui le conditionne.* »<sup>57</sup> Ou encore « *comme lien intégralement signifiant (forme et substance du contenu, forme et substance de l'expression).* »<sup>58</sup>

En somme le discours théâtral est l'objet de connaissance du texte, qui se traduit notamment dans les dialogues, « *proprement dit, en tant que production textuelle [...]* »<sup>59</sup>

En outre, il désigne le dialogue, cet échange de la parole entre deux personnages (ou plus), autour de différents sujets : politiques, sociaux, féminins, éthiques,...

Cette définition est importante, car elle justifie notre travail qui consiste à étudier le discours textuel proprement dit. Discours qui se manifeste dans la parole théâtrale et qui à son tour désigne plus précisément le dialogue, voire les didascalies.

Pour Hegel « *le dialogue représente le mode d'expression dramatique par excellence.* », et Michel Corvin voit dans « *le dialogue le signe de reconnaissance le plus immédiat du théâtre.* »

En définitive, nous nous intéresserons au discours (dialogues, didascalies, répliques), cette parole dont l'axe de signification se limite à la forme narrative propre au théâtre.

---

<sup>55</sup> Anne UBERSFELD, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, 1996, p. 31.

<sup>56</sup> Anne UBERSFELD, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1982, p. 225.

<sup>57</sup> Georges-Élia SARFATI, *Éléments d'analyse du discours*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 14.

<sup>58</sup> UBERSFELD (A), *Lire le théâtre*, Op. Cit., p. 15.

<sup>59</sup> UBERSFELD (A), Op. Cit., p. 31.

### II.3. La sociocritique, termes clés et concepts opératoires :

La sociocritique a pour objet la lecture critique des textes selon une perspective qui prend en charge leur dimension historique, sociale et politique. Elle est forme d'interprétation : elle détermine la signification singulière et caractéristique de l'objet textuel.

« [...] héritière de la pensée d'Auguste Comte et de Karl Max, [...] la sociocritique est attentive à la façon dont sont « représentés », analysés, ou révélés dans l'œuvre [...] les conflits d'une société. »<sup>60</sup>

Lire pour voir clair, elle fait appel à un mode de lecture, en convoquant le social, à travers le discours abordé dans le texte. Révéler le non-dit, l'implicite vers une manifestation de sens.

La sociocritique interroge le texte dans sa **forme discursive**<sup>61</sup> pour atteindre le social, sans pour autant inventer le texte (on ne change rien dans le texte, mais c'est plutôt la façon de lire et d'interpréter le texte qui lui donne une autre dimension significative.) Elle a pour tâche l'analyse sociale, historique et idéologique du texte, une manière d'arriver à visualiser la société dont il est question dans le texte lui-même.

« [...] la sociocritique vise d'abord le texte. Elle est même lecture immanente en ce sens qu'elle reprend à son compte cette notion de texte [...] et l'avalise comme objet d'étude prioritaire. »<sup>62</sup>

---

<sup>60</sup> Jérôme ROGER, *La critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 68.

<sup>61</sup> Par rapport à la définition donnée au « discours ». Forme discursive : objet textuel (le texte écrit et concret), forme d'énoncé considéré du point de vue du mécanisme discursif qui le conditionne.

<sup>62</sup> Claude DUCHET, *Sociocritique*, Paris, Nathan Université, 1979, p. 11.

Immanente -ou l'immanence-, est l'un des termes clés de la sociocritique et qui implique que le texte littéraire est chargé d'éléments qui expliquent et justifient ce même texte.

« Cette perspective prend en charge à la fois l'explication contextuelle de l'œuvre littéraire et son autonomie de fonctionnement. »<sup>63</sup>

En somme, pour étudier, analyser, comprendre et expliquer le texte du point de vue sociocritique, on se réfère au texte et à ses références politiques, sociales et culturelles. Toutes les réponses à nos questions sont dans ce dernier (le texte).

Toujours comme terme clé, la socialité signifie que le texte produit ou bien présente une société. Cependant le texte littéraire n'explique pas la société, ni la société ne s'explique par le texte littéraire. Le texte littéraire n'en est en fait qu'un paradigme.

« La sociocritique a pour objet d'étude une lecture immanente du texte et la restitution de sa teneur sociale : interroger la « socialité » de l'oeuvre dans sa textualité. »<sup>64</sup>

En clair, la finalité est d'exprimer le contenu social du texte. D'où le fait que la sociocritique vise d'abord le texte dans son contexte social, certes, tout en tenant en ligne de compte des liens historique, idéologique et culturel.

La règle n'est pas de traiter l'œuvre de fiction (ex : le texte théâtral) et de la renvoyer à un simple miroir du réel, cela serait relatif à un constat déjà établi et qui est d'identifier la société dégagée à la réalité, car :

---

<sup>63</sup> Christiane ACHOUR et Simone REZZOUG, *Convergences Critiques, Introduction à la lecture du littéraire*, Alger, OPU, 1995, p. 261.

<sup>64</sup> Christiane ACHOUR et Simone REZZOUG, Op. Cit., p. 261.

« Toute fiction est un univers réduit d'êtres, de manières d'être, d'habitats, de séquences temporelles... »<sup>65</sup>

Cela nous amène à dire, qu'étudier un texte à partir d'une lecture sociocritique, se résume à retrouver l'aspect social dans le texte : réfléchir sur l'ensemble des discours des femmes articulés dans cette société, chercher son système global tel qu'il a été formé par son contexte politique, culturel et historique.

La vision du discours théâtral, en relation avec l'objet de notre travail, repose avant tout sur la théorie du discours social. Car il démontre l'unité implicite de la parole sociale à travers l'intertextualité et les sous entendus des discours de femmes, à partir de leurs instances sociales et politiques. Le sens du discours social des femmes est poussé vers l'approche sociocritique, propre à l'expression des deux textes.

« Le théâtre est un phénomène social, un art public et collectif qui se prête au débat des idées. »<sup>66</sup>

Défini par Claude Duchet : « *la sociocritique, vise le texte lui-même, comme lieu où se joue et s'effectue une certaine socialité.* »<sup>67</sup>

Elle enseigne le fait suivant : s'il y a un lien entre l'œuvre et la société, il faut l'établir à partir du texte et non pas de la société.

De façon générale, la sociocritique pratique un « pouvoir » sur l'objet textuel, qui fait ressurgir une société - qui ressemble à la réalité – mais toujours dans le texte.

Toutefois, en ce qui concerne les concepts opératoires de la sociocritique, la démarche à suivre selon Claude Duchet est la suivante :

---

<sup>65</sup> Maurice DELACROIX et Fernand HALLYN, *Introduction aux études littéraires : Méthodes du texte*, Paris, Duclot, 1995, p. 289.

<sup>66</sup> Voir Sujet 1, Op.Cit.

<sup>67</sup> Ouvrage collectif, *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Armand Colin, Coll. « Lettre Sup », 2005, p. 153.

« Effectuer une lecture sociocritique revient en quelque sorte à ouvrir l'œuvre du dedans, à reconnaître ou à produire un espace conflictuel où le projet créateur se heurte à des résistances, à l'épaisseur d'un déjà-là, aux contraintes d'un déjà fait, aux codes et modèles socioculturels, aux exigences de la demande sociale, aux dispositifs institutionnels.

Dedans de l'œuvre et dedans du langage : la sociocritique interroge l'implicite, les présupposés, le non dit ou l'impensé, les silences et formule l'hypothèse de l'inconscient social du texte, à introduire dans une problématique de l'imaginaire. »<sup>68</sup>

Le but est d'exprimer le degré de la composition sociale de l'œuvre. Mais aussi de mettre l'accent sur les dimensions historique, idéologique et culturelle, à travers une représentation d'une réalité. D'où la nécessité de ne pas procéder à l'interprétation ou bien même à l'explication d'un texte par le biais de la théorie du « reflet » :

« Cette nécessaire analyse de la société du texte est cependant guettée par une menace que l'analyste ne peut ignorer. Pour lui comme pour elle, la tentation est grande de traiter l'œuvre de fiction en simple miroir du réel et s'arrêter à un constat de fidélité ou d'infidélité, tout relatif et sans valeur explicative. Le procès de la « théorie du reflet » n'est plus à faire ni celui de « l'illusion réaliste ». Parce qu'elle est mise en forme structurante, parce qu'elle est projection de l'imaginaire, parce qu'elle est travaillée sur la langue et les discours sociaux, l'œuvre d'art ne saurait être jugée comme simple image mimétique de la réalité. Mieux : l'histoire qu'elle atteste, et si peu que ce soit, n'est jamais elle-même pur objet de référence mais est toujours prise dans un discours et construite ou reconstruite par une narration. »<sup>69</sup>

---

<sup>68</sup> Christiane ACHOUR et Amina BEKKAT, *Clefs pour la lecture des récits: Convergences Critiques II*, Blida, Editions du Tell, 2002, pp. 69-70.

<sup>69</sup> Maurice DELACROIX et Fernand HALLYN, *Introduction aux études littéraires : Méthodes du texte*, Paris, Duclot, 1995, pp. 289-290.

# **CHAPITRE DEUXIÈME**

## **PARTIE ANALYTIQUE**

L'objet de travail dans ce chapitre, n'est plus celle de la présentation ou de la définition, mais celle d'une analyse pratique de nos deux textes.

Un premier travail que nous avons souhaité méthodique, consiste à étudier les titres, les personnages, l'espace et le temps de notre corpus. Ces marques concrètes sont l'étape première qui va saisir les deux textes dans leur matérialité, afin d'y associer un sens, une idée de ce que les deux pièces racontent et signifient.

Un deuxième travail consacré entièrement à l'analyse discursive du corpus, conduit à retrouver la ou les interprétations des différents discours (dialogue et monologue) de femmes répertoriés dans trois domaines, notamment : le religieux, le politique et le social, dans le but de répondre à notre problématique qui est : Quelle société les discours de femmes établissent-ils ?

## **I. Analyse méthodique du corpus :**

### **I.1. Les titres :**

« Titrer une pièce est une façon pour l'auteur d'annoncer ou de déjouer le sens. Pour le lecteur, le titre est un premier repère. »<sup>70</sup>

« Le titre est à la fois partie d'un ensemble et étiquette de cet ensemble. [...] Le titre [...] est un message codé en situation de marché ; [...] en lui se croisent nécessairement littérature et socialité : il parle l'œuvre en termes de discours social [...]. »<sup>71</sup>

---

<sup>70</sup> Jean-Pierre RYNGAERT, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Dunod, 1999, p. 34.

<sup>71</sup> Christiane ACHOUR et Amina BEKKAT, *Clefs pour la lecture des récits : Convergences Critiques II*, Blida, Editions du Tell, 2002, p. 71.

### I.1.1. « Au-delà du voile » :

*Indications et implications du titre : qu'est-ce qu'il évoque ?*

Le titre est en soi une dénonciation : « Au-delà du voile » renvoie à d'autres expressions plus courantes ; au-delà des tabous, au-delà des frontières. On est poussé à franchir l'interdit, le non-dit. Découvrir ce qui est caché, dissimulé. Mettre en évidence ce qui a été, longtemps, enfermé, clôturé.

La pièce est sous-titrée « Si tu es mon frère, moi qui suis-je ? ». En fait, cette pièce a été écrite initialement en arabe dialectal : "راك خويا و أنا شكون؟". Une demande de reconnaissance sous forme d'interrogation.

Aucune indication sur les personnages. Mais de par l'origine de l'auteur (algérien, musulman), on peut déduire que la pièce parle du voile islamique porté par les femmes algériennes.

*Première lecture du texte : impressions générales.*

« Au-delà du voile » est un dialogue qui oppose deux sœurs algériennes. Une pièce dont le discours est typiquement féminin, puisque l'auteur n'a créé que deux personnages femmes. Le texte met en avant le port du voile, autour de différents débats sur le statut de la femme par rapport à la religion, à la politique et à la société.

Outre ce discours, le titre, à son tour, manifeste totalement son premier sens, qui est de transpercer un « mur » représenté par « le voile » et de voir ce qui n'est pas vraiment dévoilé dans cette société.

Deux personnages femmes, sans nom (L'aînée et La cadette), et un sous-titre pertinent, « *Si tu es mon frère, moi qui suis-je ?* », qui annonce très nettement et cela dès le début, une recherche identitaire, féminine (La cadette), de l'ordre de l'interpellation (au sens d'une demande d'explication pour une vérification identitaire. Sommer, exiger ou encore revendiquer le droit de connaître son identité), relevée et confirmée dans les répliques suivantes<sup>72</sup> :

---

<sup>72</sup> Slimane BENAÏSSA, *Au-delà du voile*, Belgique, Editions Lansman, 1991, p. 10.

- « Si lui est mon frère, moi qui suis-je ? Parce que, selon lui, je ne suis rien.  
Peux-tu, toi, être sœur de rien ? »
- « Parce qu'avant de savoir qui est mon frère, j'ai besoin de savoir qui je suis. »

### **I.1.2. « Les fils de l'amertume » :**

*Indications et implications du titre : qu'est-ce qu'il évoque ?*

Le titre est centré sur un groupe de personnages masculins. L'auteur a utilisé un article défini « Les » pour parler de ses personnages. Le mot « amertume » est sans doute en rapport avec la nature de leur existence, de leur vie. C'est une mise en avant de leur identité, réelle ou supposée.

On peut lire autrement « les fils » (FIS) : « fils » (FIL) d'où l'expression au singulier fil conducteur de « l'histoire ». Ce qui nous mène à évoquer, étant donné que l'auteur est algérien, l'histoire de l'Algérie, et plus précisément « Les fils (FIS) de la Toussaint » (La guerre d'Algérie). Un fil conducteur qui, de génération en génération, a fait que l'Histoire se répète dans un système post-indépendance où règnent les mêmes espoirs, les mêmes illusions et les mêmes déceptions.

*Première lecture du texte : impressions générales.*

Cette première lecture introduit à une thématique, celle de l'« Histoire » liée au destin des personnages. La présence du mot « amertume » dénote le côté tragique de la pièce ; le ou les personnages de cette pièce sont confrontés à une fin funeste. Le titre en soi n'annonce nullement la présence de personnages femmes. Par contre, le texte nous permet d'identifier trois personnages femmes ; essentiellement celle des deux mères.

Le rapprochement, avec notre problématique, devient possible. Cela renvoie à d'autres hypothèses concernant les sens multiples que véhicule ce titre. « Les fils de l'amertume » est dans le discours féminin ordinaire (dans la société réelle) "زريعة المرة", (littéralement : Les graines amères), la mauvaise graine. Expression des mères envers leurs enfants par rapport à une situation de colère mais aussi pour dire que les temps ont changé, l'« Histoire » a fait que les générations ne se ressemblent plus.

Nous pouvons encore proposer une autre lecture. Cette dernière va mettre en évidence le lien entre les deux textes. Le mot «amertume» désigne la femme dans « Au-delà du voile », p. 18 : « [...] « Mra » veut dire « amer ». Un des mots pour nommer la femme en arabe algérien.

## **I.2. Les personnages :**

« Le mot personnage vient du latin « persona », qui signifie le masque, c'est-à-dire le rôle tenu par l'acteur. Il désigne « une personne fictive, homme ou femme, mise en action dans un ouvrage dramatique. »

« Le personnage de théâtre n'est rien qu'une illusion proposée au spectateur ou au lecteur. Etre de papier, fait de mots et de gestes écrits, il se construit dans l'imaginaire du lecteur à partir des éléments constitutifs que le texte fournit. »<sup>73</sup>

### **I.2.1. Dans « Au-delà du voile » :**

La liste des personnages n'est pas fournie. La didascalie initiale fait intervenir un personnage : « *L'aînée portant le hidjab* [...] » p. 2. Une femme qui ne porte pas de nom propre. De plus, nous retrouvons des indications concernant

---

<sup>73</sup> Michel PRUNER, *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Nathan / VUEF, 2003, p. 69.

ses actions, accompagnées de renseignements sur le temps et l'espace : « *Un intérieur algérien traditionnel, sans luxe excessif. L'aînée portant le hidjab revient du marché. Elle est chargée de deux gros couffins et rumine sa mauvaise humeur : son porte-monnaie lui a été volé. Dehors, on entend les bruits d'une manifestation.* » p. 2.

Autre didascalie qui annonce un nouveau personnage : « *La sœur cadette [...]* » p. 4, un deuxième personnage femme sans nom, et dont on peut émettre l'hypothèse, de part la didascalie initiale et cette dernière, qu'elles seraient les deux seuls personnages de cette pièce.

Une indication qui nous en apprend un peu plus sur son identité : « *jeune diplômée, entre vêtue d'une veste et d'un pantalon* » p. 4, mais une identité qui n'est pas désignée.

Ce détail est pertinent et renforce l'interprétation du sous-titre de la pièce : « *Si tu es mon frère, moi qui suis-je ?* ». Les désigner par « L'aînée et La cadette » serait une mise en avant d'une demande de reconnaissance liée au sous-titre de la pièce.

Une revendication identitaire confrontée à un personnage homme, représenté par le frère, mais qui n'existe que dans le discours des deux femmes. Il n'a pas la fonction de personnage dans la pièce. Il est sujet de dialogue et dans le dialogue.

Au-delà des didascalies, le texte de son côté nous renseigne sur les personnages. Certes, aucun des deux personnages femmes n'est désigné par un nom propre, mais nous savons, en revanche, que ce sont deux sœurs. L'aînée : représente la femme au foyer, « soumise », conservatrice, attachée aux traditions. La cadette : une jeune fille instruite, indépendante, constamment, en quête de liberté.

Cette demande de reconnaissance, autour d'interrogations, leur offre malgré tout, une identité fonctionnelle et nous permet de différencier chacune d'elles.

## I.2.2. Dans « Les fils de l'amertume » :

### Les personnages <sup>74</sup>:

- **Farid** : l'assassin.
- **Youcef** : le journaliste
- **L'ancêtre**.
- **Trois narrateurs** :
  - racontent l'histoire.
  - jouent une série de personnages.
- **Des musiciens et chanteurs** forment le chœur.

L'œuvre confirme dans la liste des personnages **des attentes tragiques**<sup>75</sup>. La plupart des personnages ont des noms et des fonctions qui vont nous permettre de les identifier.

La pièce est centrée sur des personnages hommes, mais trois femmes (la mère de Youcef, la mère de Farid et l'épouse de Youcef) s'associent au déroulement de « l'histoire ». Le chœur, qui ouvre la pièce, est lui aussi répertorié dans la liste des personnages.

Le texte, pour sa part, présente les personnages autour de différents dialogues. L'auteur nous livre la vie des personnages et plus précisément celles de Youcef et Farid, les deux personnages principaux de cette pièce. De l'enfance jusqu'au drame, chaque moment important de leur vie est dévoilé dans divers contextes : social, religieux, politique...L'identité de l'un par rapport à l'autre semble être essentielle, de par le lien familial qui les unit. Les deux personnages sont cousins, mais ils l'ignorent.

Les personnages femmes sont représentés par la mère de Youcef, la mère de Farid, l'épouse de Youcef (Hassina) et la narratrice. L'auteur met en avant leur image et leur statut, pour révéler **le contexte féminin**.<sup>76</sup>

---

<sup>74</sup> Cette liste des personnages est citée dans l'œuvre à la page 6.

<sup>75</sup> Par rapport au rôle que joue Farid : l'assassin.

<sup>76</sup> La précision de citer la présence ou le contexte féminin, justifie l'intérêt que nous avons porté à cette œuvre et qui renvoie à notre problématique.

### I.3. Espace et temps :

« **L'espace** est une donnée immédiate du texte de théâtre. Toute parole énoncée par un personnage émane d'un lieu qui devient aussitôt constitutif du sens du discours. [...] C'est lui qui conditionne l'ensemble du texte. »<sup>77</sup>

« **Le temps** est une donnée plus abstraite que l'espace. Il n'est pas aisé de le figurer et seuls quelques signes spatiaux permettent de lui donner une réalité concrète. Pour exister, il a besoin d'être dit. »<sup>78</sup>

#### I.3.1. Dans « Au-delà du voile » :

La didascalie d'ouverture livre une indication de lieu. Un intérieur, communiquant l'origine et la nature de ce dernier : « *Un intérieur algérien traditionnel, sans luxe excessif.* » p. 2, et un extérieur, trouble, particulier, marqué par la « violence » : « *Dehors, on entend les bruits d'une manifestation* » p. 2. Nous savons déjà, selon ces indications données par Benaïssa, qu'il s'agit de la société algérienne. Le lieu scénique représente une maison, habitée par une famille modeste, celle de l'aînée et de la cadette.

Le texte apporte les mêmes renseignements concernant l'espace. Nous retrouvons le mot « maison » ; le lieu où se déroule la pièce en entier. D'autres noms d'espace : la pièce, le coin, dehors, dedans, à l'extérieur, l'intérieur, le marché, la mosquée, ici bas et dans l'au-delà. L'auteur a mis l'accent surtout sur un espace réel.

---

<sup>77</sup> Michel PRUNER, *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Nathan / VUEF, 2003, p. 47.

<sup>78</sup> PRUNER (M), Op. Cit., p. 62.

Quelques indications temporelles nous permettent de situer les actions des personnages : ce matin, à huit heures du matin, aujourd'hui, une période d'insécurité, trop tôt, après-midi, le printemps, la nuit et mi-journée.

Ce qui s'impose ici d'emblée est l'origine du lieu scénique autour d'occurrences qui renvoient clairement à une société plutôt réelle que fictive.

### **I.3.2. Dans « Les fils de l'amertume » :**

L'indication liminaire ne révèle aucune information sur l'espace et le temps. Le texte, quant à lui, fournit un grand nombre de renseignements. L'aspect spatio-temporel se confirme comme indication de la pertinence de ce rapport à l'histoire comme le montrent les dates suivantes : « [...] *le 8 mai 45, qui a fini par le massacre de Sétif et de Guelma.* » p. 8, « *Surtout que dans un mois c'est l'indépendance.* » p. 22.

Essentiel semble être le rapport entre espace/temps et les personnages de cette pièce. On repère le lieu et le temps du passé, ceux de l'enfance et de l'adolescence : « *Depuis deux ans, il tétait tranquillement au sein de sa mère [...]* » p. 7, « [...] *Il fallait que j'entende la présence de son cœur pour que je sois sécurisé. Elle accommodait, à petites doses, son organisme aux changements de saison pour que je ne perde pas, en son lait, mon lieu de reconnaissance.* » p. 7, « *Sevré et circoncis, j'attends ma puberté.* » p. 12, « [...] *le taleb m'autorise à faire la prière.* » p. 19.

Dévoiler le lieu et le temps de la mémoire ; une expérience terrible celle de la guerre et de la mort mais aussi du désespoir et de la perte : « [...] *quand le bruit d'une rafale de mitraillette a attiré mon attention.* » p. 19. « *On vient de tuer Zellouf.* » p. 19. « [...] *Quelles que soient tes idées, aujourd'hui tu dois les assumer avec ta mémoire...C'est notre seul repère...et il n'y a pas de mémoire à la carte.* » p. 29.

## **II. Analyse discursive du corpus :**

### **II.1. Discours religieux :**

« Se fonde sur le principe d'autorité en référence à une parole première, originelle et sacrée. »<sup>79</sup>

#### **II.1.1. Analyse de l'isotopie :**

Définition théorique de l'isotopie :

« Le concept d'isotopie, introduit de manière opératoire par Algirdas Julien Greimas (1917-1992) dans sa « Sémantique structurale » (1966), fondamentale pour l'analyse du discours et la constitution du texte en objet scientifique, est défini en ces termes par l'auteur :

« Ensemble redondant de catégories sémantiques qui rend possible la lecture uniforme du récit telle qu'elle résulte des lectures partielles des énoncés et la réalisation de leurs ambiguïtés, qui est guidée par la recherche de la lecture unique. »

L'isotopie permet la lecture d'un texte en langue naturelle relevant de plusieurs systèmes à la fois, en établissant son homogénéité. La cohérence du discours est fondée sur la répétition d'éléments semblables ou compatibles. La procédure suivie tient dans le repérage, à travers la multiplicité des sèmes, d'une catégorie dominante, tant par le nombre de ses occurrences que par le rôle qu'elle joue dans le développement du texte, [...]. »<sup>80</sup>

---

<sup>79</sup> Christiane ACHOUR et Simone REZZOUG, *Convergences Critiques : Introduction à la lecture du littéraire*, Alger, OPU, 1990, p. 262.

<sup>80</sup> Encyclopaedia Universalis, 2004.

## L'isotopie de la mort :

Extraits de la pièce : « Au-delà du voile. »

- « [...] *Mais me laisser **enterrer** vivante, c'est trop.* » p. 6.

- « [...] *et le voile que me propose mon frère est en réalité **un linceul**.* » p. 11.

- « [...] *Eux ils ont inventé quatorze Islam pour **mourir**.* » p. 14.

Pour une première lecture, nous interpréterons les deux premières répliques comme une métaphore, l'expression directe de l'autorité du frère sur sa sœur cadette, ou encore d'un pouvoir qu'il a ou qu'il croit avoir sur cette dernière, et qu'elle, selon ses propos, refuse catégoriquement.

Dans la première réplique, nous avons **un oxymore**<sup>81</sup> : « enterrer vivante » ; logiquement, on enterre les morts et non pas les vivants. Ce qui nous mène à déduire, que le frère (l'homme) considère sa sœur (la femme) comme morte.

Le mot « *enterrer* » renvoie à enfermement ; oublier, effacer, tuer dans le symbole même. Et le mot « *linceul* » représente le tissu blanc, la pureté qui cache l'impure associée, ici, à la femme. Une autre interprétation où l'homme compare la femme à un être impur, qu'on doit cacher, effacer.

La seconde interprétation de ces deux premières répliques, répertoriées dans le discours religieux, nous mène à évoquer un fait historique daté de l'anté-islamisme, où les hommes de cette époque enterraient vivants tous les bébés de sexe féminin et cela tout de suite après leur naissances :

*« Dès qu'on annonce à l'un d'eux la naissance d'une fille, son visage s'assombrit tandis qu'il refoule son chagrin (58). Il se cache des gens par honte*

---

<sup>81</sup> **Oxymore** ou oxymoron ; est en rhétorique une figure de style qui associe deux mots de sens opposés

de cette mauvaise nouvelle : Doit-il garder cette chose avilissante ou va-t-il l'enterrer (vivante) ? Combien est mauvaise leur façon de juger ! (59). » **Les Abeilles.**<sup>82</sup>

Dans la dernière réplique, nous retrouvons le mot « mourir », mais ce qui est pertinent est le chiffre « quatorze ». L'islam existe depuis quatorze siècles, ce qui fait qu'à travers le temps les hommes ont interprété l'islam à leur manière, en engendrant quatorze islam pour s'entretuer (entre femmes et hommes.)

### **L'isotopie de l'autorité du frère :**

Extraits de la pièce : « Au-delà du voile. »

- « *Aujourd'hui, il nous reste notre frère et nous sommes **sous sa protection.*** » p. 6.
- « *Pour **m'obliger** à porter le hidjab.* » p. 8.
- « *Le hidjab, **imposé** par la force et la violence, est une humiliation.* » p. 8.
- « *..., Dieu te dicte de **te soumettre** à ton frère.* » p. 13.

C'est tout un vocabulaire qui relève non seulement de l'autorité mais aussi d'un pouvoir que le frère exerce sur sa sœur cadette. Ce que nous pouvons retenir de ces quatre répliques se trouve, particulièrement, dans la dernière réplique : «..., Dieu te dicte de te soumettre à ton frère. ». Ce n'est plus là une

---

<sup>82</sup>Salah Eddine KECHRID, *Al Qur'ân Al Karim : Initiation à l'interprétation objective du texte intraductible du Saint Coran*, Beyrouth, Dar El Gharb El Islami, troisième édition, 1985, pp. 352-353.

" و إذا بشر أحدهم بالأنثى ظل وجهه مسوداً وهو كظيم (٥٨) يتوارى من سوء ما بشره أيمسكه على هون أم يدسه في التراب  
الاساء ما يحكمون(٥٩) " سورة النحل.

question d'obéir au frère ou non, mais à Dieu. Le fait que le frère « oblige » ou encore « impose » ne vient pas uniquement de lui, mais c'est l'islam qui ordonnerait cela. Ce qui peut encore appuyer notre interprétation, sont dans les répliques suivantes :

- « *Ecoute nous sommes orphelines et nous n'avons que notre frère !* » p. 6.
- « *c'est lui l'orphelin qui n'a plus que nous, ses deux sœurs.* » p. 6.
- « *Bravo ! Tu veux inverser l'ordre du monde et renier la Chariâa. Tu veux jeter la loi divine à la mer.* » p. 6.

Ce dialogue entre la cadette et l'aînée confirme non seulement que le fait d'obéir au frère est une « *loi divine* », qui provient de « *la Chariâa* » ; et que cette dernière soumet la tutelle des sœurs (les femmes) au frère (l'homme). Elles sont sous sa responsabilité. Mais aussi, nous remarquons que ces répliques dévoilent la première partie du texte où les deux sœurs s'affrontent, chacune en imposant son opinion. Elles sont en rupture, dans une totale contradiction.

Mais comment expliquer cela ? Au lieu d'avoir, uniquement, un duel femme/homme, nous sommes face à un duel femme/femme. L'explication est que l'aînée, dans cette première partie du texte, est « soumise » et surtout rattachée aux traditions, et qui dit tradition dit religion. C'est pour cela qu'elle appelle au tutorat de son frère. Cependant, la cadette représente la jeune femme instruite et rebelle. Pour elle, puisqu'elles sont deux, et qu'elles s'occupent de lui ; elle déduit que son frère dépend d'elles. Suivant sa logique, elles ont l'autorité.

Ce qui est considéré comme juste, s'articule autour du fait que « le pouvoir » que les hommes ont sur les femmes n'émane pas des hommes mais de Dieu. Si nous lisons bien ces répliques, nous remarquerons que le désaccord ne provient pas de cette autorité que les hommes ont sur les femmes, mais plutôt de la façon de le dire (*Cf. Définition de l'islam par la cadette.*)

## II.1.2. Définition de la religion dans le corpus:

Définitions théoriques de la religion :

« Ensemble des croyances, des rituels, des dogmes régissant le rapport de l'homme et de la divinité. »<sup>83</sup>

« Reconnaissance par l'être humain d'un principe supérieur de qui dépend sa destinée ; attitude intellectuelle et morale qui en résulte. Etre tolérant en matière de religion. Religion : foi : sa religion est profonde, sincère. »<sup>84</sup>

Définition théorique de l'islam :

« Religion des musulmans, prêchée par Mahomet et fondée sur le Coran. »<sup>85</sup>

« Islam, religion monothéiste apparue en Arabie au VII<sup>e</sup> siècle apr. J.-C. et fondée sur la révélation au prophète Mahomet d'un texte sacré, le Coran.

Le terme arabe islam signifie littéralement « se rendre », mais son sens religieux dans le Coran correspond à « répondre à la volonté ou à la loi de Dieu ». Selon le Coran, l'islam est la religion primordiale et universelle, et la nature en elle-même est musulmane, car elle obéit aux lois auxquelles Dieu l'a soumise. En ce qui concerne les êtres humains, qui possèdent une volonté propre, la pratique de l'islam n'implique pas obligatoirement une soumission, mais la libre acceptation des commandements divins.

Le musulman (« celui qui se soumet à Dieu ») croit en la révélation du Coran [...] »<sup>86</sup>

---

<sup>83</sup> Dictionnaire Encyclopaedia Universalis, 2004.

<sup>84</sup> Jean-Paul COLIN, *Le Robert : Dictionnaire des difficultés du français*, Paris, Coll. « Les usuels du robert », 1994.

<sup>85</sup> Dictionnaire Encyclopaedia Universalis, 2004.

<sup>86</sup> Collection Microsoft Encarta, 2006.

Définition de l'islam par la cadette :

Extraits de la pièce : « Au-delà du voile. »

- « [...] *On ne plébiscite pas un Dieu, on y croit. On ne hurle pas sa foi, on la vit. On ne manifeste pas pour le paradis, on le mérite. La clémence est à Dieu.* » p. 14.

- « *Ce qui manque à l'Islam de mon frère, c'est la sincérité, l'amour et la sérénité dans la paix.* » p. 14.

Dans ces répliques, le personnage définit l'Islam d'un point de vue personnel en comparant sa définition à celle de son frère. Mais ce qui nous intrigue n'est pas la définition elle-même, mais les mots qu'elle livre. Le plus pertinent se trouve dans la deuxième réplique, nous avons distingué ces mots : *sincérité, amour, sérénité et paix*. Notre objectif d'analyse consiste, dès lors, à travailler les oppositions. Puisque l'islam « féminin » relève de ces quatre mots, nous allons découvrir à quoi se rapporte l'islam « masculin. »

### Tableau analytique des oppositions :

Définition de l'islam « féminin »			Définition de l'islam « masculin »		
Les mots	Synonymes	Personne	Les mots	Synonymes	Personne
<b>Sincérité</b>	Franchise, loyauté.	Sincère, honnête, vraie, authentique, de bonne foi.	<b>Hypocrisie</b>	Fausseté, mensonge.	Hypocrite, déguisée, fausse, menteuse, déloyale.
<b>Amour</b>	Passion.	Gentille.	<b>Haine</b>	Violence, mal.	Violente, malveillante,

<b>Sérénité</b>	Calme, tranquillité.	Sereine, paisible, tranquille.	<b>Désarroi</b>	Confusion, désordre, angoisse.	Agitée, trouble, énervée.
<b>Paix</b>	Tranquillité, accord, entente.	Paisible, apaisée.	<b>Violence</b>	Conflit, désaccord, guerre.	Violente, trouble.

(Dictionnaire Encyclopaedia Universalis, 2004.)

Cette analyse montre que l'islam « féminin » et l'islam « masculin » diffèrent complètement. Ce sont deux définitions qui se contredisent, pourtant il s'agirait en principe du même islam. Le conflit se situe entre principes et pratiques, entre femmes et hommes.

La présence de ces mots, nous renseigne et confirme notre précédente interprétation sur le fait que « La cadette », qui représente la définition rebelle de l'Islam, ne renie pas la religion et encore moins ses principes mais la façon d'interpréter ces mêmes principes. Elle refuse de se soumettre à des règles divines, dictées par la force et la violence des hommes : « *l'islam de mon frère.* »

- « [...] *La foi, ce n'est pas de la conserve. Alors votre mise en boîte mosquévite, on n'en veut pas. Vous avez pris Dieu en otage, et les minarets ressemblent à des miradors qui hurlent une conspiration dépassée par le vent. Le manque d'imagination a fait que le message de Dieu est aujourd'hui lettre morte. Dieu nous a donné la responsabilité d'une religion. Comment voulez-vous que nous soyons à la hauteur, si nous ne sommes pas à la hauteur du quotidien ?*

*Comment voulez-vous que nous soyons fidèles à Dieu si nous sommes infidèles à la vie ? Comment voulez-vous que Dieu soit miséricorde et amour, si nous prêchons la haine et la violence ?*

*Dieu est un choix de liberté et non une obligation d'aliénation. Votre lecture des versets est versatile, votre compréhension du Coran est douteuse. Dieu enseigne la force des hommes contre la force des armes. Votre recours aux armes est une trahison à la plénitude de l'homme. » p. 28.*

Définition de l'islam par Djilalil<sup>87</sup> :

Extraits de la pièce : « Les fils de l'amertume. »

- « *Au nom de Dieu Miséricordieux – que la prière soit sur notre prophète – Dieu nous dit dans la Sourate La Lumière, verset 31 : « Et dit au croyantes de retenir un peu de leur regard, de préserver leurs parties intimes, de ne laisser voir de leur parure que ce qui en apparaît. Qu'elles se fassent, de leur voile, un écran sur la gorge et qu'elles ne découvrent leur parure qu'à leur mari, ou à leur propre père, ou aux pères de leurs maris, ou à leurs propres fils, ou aux fils de leurs maris, ou à leurs propres frères, ou aux fils de leurs frères, ou aux fils de leurs sœurs, ou à leurs dames de compagnie, ou à leurs esclaves femmes, ou aux hommes vivant aux crochets de leur maison et qui n'éprouvent nul désir pour les femmes, ou aux enfants qui ignorent totalement l'existence des organes intimes des femmes. Qu'elles ne fassent pas tinter les anneaux de leurs jambes pour qu'on sache ce qu'elles cachent de leurs parures. Revenez tous à Dieu, ô croyants ! Peut-être récolterez-vous le succès. » pp. 30-31.*

- « *Chers frères croyants, Dieu dit la vérité. Toutes les religions que notre prophète a reconnues dictent la retenue pour les femmes ; les juives portent des perruques pour ne pas montrer leur chevelure, les chrétiennes portent le voile quand elles sont religieuses,*

---

<sup>87</sup> L'émir Djilali, un des personnages qui interprète le narrateur1 dans « Les fils de l'amertume »

*et l'Islam dicte de cacher tout ce qui peut être parure chez les femmes.  
En quoi notre religion dicte-t-elle quelque chose qui ne soit pas  
reconnu par les autres livres ? [...] » p. 31.*

Dans la première réplique, la définition de l'islam concerne la tenue vestimentaire des femmes. Quoi de plus convaincant, certes, mais ce qu'il faut retenir c'est que cette définition a été dictée par Dieu et non pas par les hommes. C'est en quelque sorte une manière à eux de prouver que ce qu'ils imposent aux femmes, provient de Dieu.

En ce qui concerne la deuxième réplique, ce n'est plus la même chose. Nous n'avons plus devant les yeux une sourate, ou un verset, mais plutôt une définition vue comme une justification historique ou encore comme une définition objective, puisqu'il compare la tenue des femmes musulmanes à celle des femmes des autres religions.

### **Synthèse :**

Nous avons deux définitions de l'islam. La première, qui est plus explicite, indique que c'est un islam « féminin » : « *ce qui manque à l'islam de mon frère, [...]* », et oppose deux avis complètement contradictoires sur la manière d'interpréter et d'appliquer les principes de l'islam. Cette analyse (Cf. tableau.) affirme que l'islam « féminin » est un islam positif, qui appelle à la sincérité, à la paix et non à l'hypocrisie et à la violence.

La deuxième définition dévoile un islam « masculin », parce que le personnage homme (Djilali) a pris de l'islam ce qui condamne les femmes.

Ce qui est important à retenir, est que l'islam « féminin »<sup>88</sup> représente un islam « positif », sans haine et sans violence. La femme ne nie pas la religion, mais refuse de se plier à des règles divines dictées par cette haine et cette violence, représentées, ici, par l'homme.

---

<sup>88</sup> Défini par la cadette.

## **II.2. Discours politique :**

« Le discours politique –et, plus généralement, toutes les formes de communication politique- sont profondément liés à la pratique du pouvoir [...]. »<sup>89</sup>

« [...] le discours politique est une forme de la discursivité par l'intermédiaire de laquelle un certain locuteur (individu, groupe, parti, etc...) poursuit l'obtention du pouvoir dans la lutte politique contre d'autres individus, groupes, partis. »<sup>90</sup>

« [...] forme discursive qui contribue de façon prévalente à la représentation de l'espace, de la communauté des rapports de forces et de l'éthique [...]. »<sup>91</sup>

« [...] Chargé de conviction et orienté par l'action, le discours politique ne peut s'envisager sans une attention particulière à des questions depuis toujours soulevées par la tradition rhétorique et reprises par les théories actuelles du discours et de la communication [...].

Le discours politique, dans sa manifestation textuelle, est indissociable de ses conditions de production et du dispositif scénique dont il est une composante. A ce titre, il convient de repérer et d'analyser les éléments de cet espace de démonstration de la parole politique, [...]. »<sup>92</sup>

---

<sup>89</sup> Voir Constant SLAVASTRU, « Séminaire de la logique discursive, théorie de l'argumentation et rhétorique : « la logique du pouvoir et la dynamique du discours politique », 11 novembre 2005, [www.google.fr](http://www.google.fr).

<sup>90</sup> Op. Cit.

<sup>91</sup> Voir ATO-MCD : Corpus et analyses en ligne, Introduction générale, « [ww.google.fr](http://www.google.fr) ».

<sup>92</sup> Voir Colloque publié par les presses universitaires de Rennes, Argumentation et Discours politique, 2003, « [www.google.fr](http://www.google.fr) ».

## II.2.1. Discours de la rupture :

Extraits de la pièce : « Au-delà du voile. »

- « *Des origines qui nient mon droit au savoir ne sont pas des origines acceptables.* » p. 5.

Ce qui nous interpelle, en premier, dans cette réplique est le mot « *origines* » : qui renvoie, selon notre interprétation, aux notions d'algérianité, d'arabité ou encore d'islamité. Laquelle de ces trois notions nie-t-elle son droit au savoir ? Qu'est-ce qu'elle rejette en réalité ? La réponse est dans les répliques suivantes :

- « *Si ! Mais il faudrait une autre définition de notre algérianité, une autre façon de voir l'instruction.* » p. 5.

- « *Je suis Algérienne, mais réduite à l'impuissance. Nous allons vers la catastrophe et on ne peut rien faire [...]* » p. 5.

C'est un discours idéologique, qui met en doute le fonctionnement du système politique de la société « algérienne », et plus précisément le secteur de « l'éducation ». Le mot-clé se trouve dans la première réplique : « *l'instruction* », qui représente « l'école », qui forme l'idéologie. La cadette se révolte et refuse, non d'être algérienne mais plutôt l'image qu'on donne de son algérianité :

- « *[...] Mais je vis mes études comme un handicap: si je n'avais rien appris, je me serais résignée. Seulement voilà, j'ai appris, et j'ai compris. Comment veux-tu que j'accepte de me résigner ?* » p. 5.

C'est la phase, évolution, révolte et révolution qui a engendré un refus de répression et de soumission. Le personnage est, plutôt, dans la rupture de ses

origines, que dans la négation de cette dernière, face à un mouvement idéologique.

Pour mieux illustrer l'impact de ce discours féminin par rapport à une position idéologique « l'algérianité », cette dernière réplique l'article autrement :

« [...] *j'ai appris, et j'ai compris. Comment veux-tu que j'accepte de me résigner ?* » rejoint la phase : évolution, révolution et révolte, pour exprimer les degrés de cette rupture.

De fait, le discours de la rupture s'énonce dans la notion d'algérianité, qui face à « l'école » : (comme opérateur de révolte), pose la question d'une nouvelle vision, d'une réforme ou encore d'une redéfinition de ce statut d'algérianité et de l'image idéologique qu'on donne à cette dernière. Ce n'est pas une négation des origines mais une rupture entre origines et émancipation (l'idéologie de la cadette).

- « [...] *Ma mère ! Nuage de maison... nuage de raison. Présente et absente, elle nous portait comme un destin. Nos sourires étaient ses seules éclaircies. Soumise à Dieu et à ses hommes, elle savait exactement quand elle devait lever la tête. Elle savait lire dans le ciel et dans nos regards. Elle parlait aux herbes et à la terre. Elle écrivait sur le sable des signes que le vent emportait...et dans nos mémoires, des désirs que la révolte ramenait. Son instinct était son école, sa patience était sa générosité... sa grandeur était quotidienne.*

*Mais moi ! Moi ! Mon école et l'école, ma générosité est de comprendre. Et je n'ai plus de patience. Où sera ma grandeur ? Dois-je, pour des évidences, engager des combats impossibles ? Dois-je, pour exister, choisir l'exil de l'exil ?*

*Exil à la puissance « femme », pouvoir à la puissance « homme ». équation d'un état où je serai lésée à l'infini. » p. 31.*

## **II.2.2. Discours croisés :**

**Discours des femmes ayant pour objet les hommes :**

Extraits de la pièce : « Au-delà du voile. »

- « [...] *Je ne suis pas une « responsable », moi. Je suis une femme et je sais ce que je fais. Ne me compare jamais à un responsable. Tu as déjà vu un responsable qui a conscience de ce qu'il fait ? Nous les femmes, nous savons ce que nous faisons, mais nous ne sommes pas responsables.* » p. 7.

- « *je sais et je te comprends... Mais prends patience : c'est tout le pays et la nation qui s'écroulent. Déjà le pays est en pleine crise... Si nous, les femmes, on se met à piquer des crises... rien ne tiendra. Nous les femmes, nous sommes les seules à savoir ce qu'il y a réellement dans le couffin de la nation.* » p. 24.

Dans cette partie du discours, prime la notion du mépris à l'égard des hommes. Non seulement, les femmes s'estiment être la conscience de la société, mais encore, elles sont les seules à savoir ce qu'elles font. Elles mettent conscience et savoir comme attributs de la femme, en se désignant par ce nom. Au-delà de cette conscience et de ce savoir, nous retrouvons une identité qui n'est pas nommée, encore une fois, mais dont on connaît le statut social.

Le mot « responsable », ici, désigne une personne qui détient une position d'influence, un pouvoir politique, sans savoir et sans conscience de ce qu'elle fait. Ce qui désigne un homme. Tout le contraire de ce qu'est une femme.

En ce qui concerne la dernière réplique, les femmes possèdent non seulement le « savoir » mais aussi la compréhension et la patience. Elles se préoccupent réellement de ce qui se passe dans la société, ce qui explique que les femmes sont la conscience de cette dernière.

Et ce qui peut encore confirmer notre interprétation est : « *Nous les femmes, nous sommes les seules à savoir ce qu'il y a réellement dans le couffin de la nation.* », ce qu'il faut retenir est : « le couffin de la nation. » Alors non seulement les femmes sont conscientes, mais encore elles sont les gestionnaires de

la société. Elles représentent la gestion économique de cette dernière ; elles ont le savoir, la connaissance et la conscience.

### **Discours des hommes ayant pour objet les femmes :**

Extraits (pour les deux premières répliques) de la pièce : « Au-delà du voile. »

Extraits (pour la dernière réplique) de la pièce : « Les fils de l'amertume. »

- « [...] *Les femmes sont les piliers de la société. Si nous changeons nos idées sur elles, nous changeons la société. La société se construit à partir de l'idée et de la place de la femme.* » p. 27.

- « *Dans toutes les sociétés, les hommes sont supérieurs aux femmes ; et toutes les sociétés ont des religions. La religion est l'image de marque de toute nation et notre étendard, c'est l'Islam, un point c'est tout.* » p. 28.

- « *Ceux qui veulent Dieu au pouvoir veulent aussi être rassurés sur leurs femmes et leurs filles. Dire que la femme doit être libre et égale aux hommes est un langage inquiétant. Dire que l'Etat doit gouverner à partir de lois humaines est un langage inquiétant. Dire que la religion doit être séparée du politique est un langage inquiétant.* » p. 39.

A priori, tout semble être du côté des femmes ; « [...] *les femmes sont les piliers de la société.* », cette phrase se joint à : « *Si nous, les femmes, on se met à piquer des crises... rien ne tiendra.* » (Discours des femmes relatif aux hommes). Le premier sens est très proche du deuxième. La métaphore, où l'homme compare la femme à un pilier se résume dans la deuxième phrase dans : « rien ne tiendra. » En revanche, ce qui nous intrigue est : « La société se construit à partir de l'idée et de la place de la femme. », quelle est cette idée qu'ils ont sur la femme et quelle est la véritable place de la femme dans cette société ? La réponse se trouve dans les répliques qui suivent :

- « [...] les hommes sont supérieurs aux femmes ; [...]»
- « Ceux qui veulent Dieu au pouvoir veulent aussi être rassurés sur leurs femmes et leurs filles. »

Ce qui veut dire, que l'idée que les hommes ont sur les femmes et la place qu'elles doivent occuper, face à un statut politique, sont de nature religieuse ou du moins, elles ont un rapport avec la religion propre à cette société. Et ces deux notions sont appuyées par la phrase suivante : « *Dire que la femme doit être libre et égale aux hommes est un langage inquiétant.* »

Nous dirons alors, que les femmes sont effacées de la société. Nous nous retrouvons dans un système idéologique où les femmes sont considérées comme la seule source des problèmes socio-politiques. Et ce qu'il faut faire : « *Pour lui si nous enfermons nos femmes, nous mettons nos hommes à l'abri. Et si nos hommes sont à l'abri, c'est tout le pays qui est à l'abri.* »<sup>93</sup>.

« *Mais qui menace le pays ? Ce sont eux, les hommes...les dirigeants qui nous commandent. Toi, en tant que femme, as-tu un pouvoir ?* »<sup>94</sup>

En définitive, les femmes en langage politique c'est : « *Tu sais ce que veut dire la transparence chez nous... Cela veut dire montrer tout ...sauf les femmes.* »<sup>95</sup>

## **Synthèse :**

Dans un premier temps nous avons une femme révoltée, par rapport à une situation idéologique, qui met en doute l'image politique de son algérianité et qui réclame une nouvelle algérianité en rupture avec **les origines**<sup>96</sup>.

---

<sup>93</sup> Slimane BENAÏSSA, *Au-delà du voile*, Belgique, Editions Lansman, 1991, p. 27.

<sup>94</sup> BENAÏSSA (S), Op. Cit.

<sup>95</sup> BENAÏSSA (S), Op. Cit.

<sup>96</sup> Origines : traditions : répression : religion : en faveur de l'homme.

Dans un second temps, l'analyse des discours croisée nous mène à déduire que « la responsabilité », par rapport à un pouvoir politique, est en réalité formelle pour l'homme (par titre) et fonctionnelle pour la femme (par fonction.)

### **II.3. Discours social :**

« Le discours social est fait de paroles, certes, mais aussi d'écrits, d'images, de rites, de gestes, etc. [...] Un discours n'est jamais une pure parole, il engage tout le corps, il exprime une activité qui est "agie" autant que "parlée". Le discours n'est pas non plus rebelle à la mise en conserve, il peut s'imprimer sur divers supports matériels. [...] Le discours social est : l'ensemble des activités sociales où se manifestent sous quelque forme que ce soit les représentations du monde qui ont cours dans une société donnée; ou, plus brièvement : ce que la société dit d'elle-même et du monde; [...]. »<sup>97</sup>

« Le discours social : tout ce qui se dit et s'écrit dans un état de société ; tout ce qui s'imprime, tout ce qui se parle publiquement ou se présente aujourd'hui dans les médias électroniques. Tous ce qui narre et argumente, si l'on pose que narrer et argumenter sont les deux modes de mises en discours. »<sup>98</sup>

#### **II.3.1. Concept de la femme :**

##### ***Femme / Pouvoir :***

---

<sup>97</sup> Voir La société Tome 6 : Les structures idéologiques : Chapitre 3 : Le Discours Social, « [www.google.fr](http://www.google.fr) ».

<sup>98</sup> Voir Pour une approche globale d'un théâtre, « [www.google.fr](http://www.google.fr) ».

« Le pouvoir est généralement considéré [...] comme une relation entre deux ou plusieurs personnes.

Le pouvoir s'exerce entre individus inégalement situés dans l'espace social. »<sup>99</sup>

« [...] le pouvoir est toute chance de faire triompher, au sein d'une relation sociale, sa propre volonté, même contre des résistances, peu importe sur quoi repose cette chance. »<sup>100</sup>

« Le pouvoir peut se définir comme une ressource ou une aptitude qui permet à quelqu'un d'agir : il peut (du verbe « pouvoir ») agir, il en a la possibilité, la faculté. »<sup>101</sup>

Extraits de la pièce : « Au-delà du voile. »

- « [...] *C'est nous qui faisons le marché parce que nous savons reconnaître la patate qui nourrit, les cardes qui font du bien, l'artichaut qui soigne la bile.* » p. 2.

- « [...] *quand je parle, ne m'affuble pas d'adjectifs réservés aux hommes. Parce que, pour moi, c'est clair dans ma tête : la femme cuisine, l'homme mange ; l'homme hurle, la femme se tait. A chacun son adjectif.* » p. 8.

- « *La vérité est que le meilleur d'entre eux, quand une femme le lâche, il s'en va pleurer dans les bras d'une autre. Si les hommes ne nous dominaient pas, on les boufferait.* » p. 27.

Nous distinguons, dans ces répliques, les éléments les plus pertinents à savoir : « faisons, savons, nourrit, font du bien, soigne, cuisine, on les

---

<sup>99</sup> Voir La notion de pouvoir, Qu'est-ce que le pouvoir ? « [www.google.fr](http://www.google.fr) ».

<sup>100</sup> Op. Cit.

<sup>101</sup> Op. Cit.

boufferait. » Ces mots nous renseignent sur « le pouvoir » qu'ont les femmes sur les hommes.

Tout d'abord, nous avons la femme qui travaille, qui œuvre : « faisons, cuisine. » Ensuite, la femme qui sait, qui a une certaine expérience de la vie : (savons, nourrit, font du bien, soigne.) Enfin, la femme face aux faiblesses des hommes : (on les boufferait.)

Ce que nous retenons de cette analyse c'est le fait que les femmes « travaillent », ce qui veut dire, qu'elles contribuent à l'évolution de la société. Mais encore, elles sont « intelligentes » au point qu'un homme face à une situation de faiblesse, se tourne vers une femme.

### ***Femme / Liberté :***

« La notion de « liberté » peut être abordée à plusieurs niveaux. En premier lieu, au niveau du langage courant, le mot « libre » caractérise certaines actions de l'homme qui sont intentionnelles. Il prend alors le sens de « raison d'agir ».

En deuxième lieu, sur le plan de la réflexion morale et politique, la liberté n'est plus seulement ce caractère qui distingue entre les actions libres et les autres, mais elle désigne plutôt une tâche, une exigence : réfléchir sur la liberté, c'est réfléchir sur les conditions de sa réalisation. »<sup>102</sup>

Extraits de la pièce : « Au-delà du voile. »

- « *Les hommes croient nous avoir donné la liberté... ce qu'ils ne savent pas, c'est que leur liberté dépend de tellement de choses ; en réalité ils partagent avec nous leur dépendance.* » p. 2.

---

<sup>102</sup> Voir Liberté et libertés, La notion de liberté, 2007, « [www.google.fr](http://www.google.fr) ».

- « *Mon mari m'a demandé de porter le hidjab. « Il te protégera des agressions ! » qu'il me dit. Ca veut dire quoi ? Que lui ne peut plus me protéger ? Ou alors, que moi je ne sais plus me défendre ? » p. 2.*

- « [...] *ce n'est pas uniquement une affaire de hidjab. C'est une question de liberté et de tolérance : Je veux décider librement de mes actes.* » p. 25.

A travers la phrase : « [...] *en réalité ils partagent avec nous leur dépendance.* » nous nous apercevons que la notion de liberté est, tant pour les hommes que pour les femmes, une chimère, une illusion. En fait, personne n'est plus libre que l'autre : la femme parce qu'elle est sous la tutelle de l'homme (Cf. Discours religieux.) et l'homme parce qu'il dépend d'elle au quotidien (Cf. discours croisés et femme/pouvoir.)

Dans la deuxième et la troisième réplique la question de liberté est abordée autrement. Ce n'est plus la liberté partagée entre les hommes et les femmes mais plutôt une liberté pour les femmes que les hommes associent au hidjab.

Le plus pertinent se traduit dans : « *Il te protégera des agressions !* » et « *C'est une question de liberté et de tolérance [...]* ». Tout d'abord, de quelles agressions parle-t-il ? Pour nous, le mot « agressions » représente les hommes. En réalité, les hommes ont peur des hommes, parce qu'il y a ceux qui « demandent, obligent ou encore imposent » à leur sœur, fille ou épouse de porter le hidjab pour les protéger des autres hommes. Ensuite, concernant la phrase suivante, nous distinguons : « liberté » et « tolérance ». Ces deux mots rejoignent les principes de la religion en générale et de l'islam en particulier : « être **tolérant** en matière de religion » et « **la pratique de l'islam n'implique pas obligatoirement une soumission, mais la libre acceptation des commandements divins.** » (Cf. Définitions théoriques de la religion et de l'islam.)

Tout cela pour dire que même si les hommes associent le port du hidjab (imposé par Dieu, cf. Sourate La Lumière, verset 31.) à la liberté des femmes, les femmes, quant à elles, réclament une liberté dont les principes sont tirés de l'islam.

## **Femme / Société :**

« Le mot société désigne d'une manière générale un groupe de personnes ayant une forme de vie commune. »<sup>103</sup>

« [...] la société est l'ensemble des individus vivant dans le cadre d'un pays ou plus largement appartenant à un civilisation donnée. »<sup>104</sup>

Extraits de la pièce : « Au-delà du voile. »

- « *Tu es femme : premier défaut. Tu es célibataire : deuxième défaut. Tu es instruite : troisième défaut coefficient 5. Tu ne te laisses pas faire : quatrième défaut coefficient 10.* » p. 7.
  
- « *Nous avons une âme peut-être, mais aujourd'hui nous ne sommes que des femmes. Sais-tu qu'en arabe, il y a quatre mots pour désigner la femme. Le premier « Nssa », ce qui veut dire « oublier ». »* p. 17.
  
- « *C'est pour cela que nous sommes aux oubliettes.* » p. 17.
  
- « *Le deuxième, «Mra », veut dire « amer ». »* p. 18.
  
- « *Ce n'est pas par hasard que notre vie est amère.* » p. 18.
  
- « *Le troisième, « Aram » signifie « tas », comme un tas de chair, un tas de ... »* p. 18.
  
- « *C'est pour cela qu'ils prennent le droit de nous entasser par quatre dans le livret de famille.* » p. 18.

---

<sup>103</sup> Voir Société, Un article de Wikipédia, l'encyclopédie libre, 2007, « [www.google.fr](http://www.google.fr) ».

<sup>104</sup> Op. Cit.

- « *Le quatrième, c'est « Khaounia » qui vient du mot khiana-traitrise, parce qu'ils nous considèrent toutes comme des traîtresses.* » p. 18.

Dans cette partie, et plus précisément dans la première réplique, nous repérons, en fait, tout ce qui fait de la femme un **problème social** :

- « *Tu es femme, tu es célibataire, tu es instruite, tu ne te laisses pas faire.* »

Ce sont les quatre facteurs qui font que la femme, avec toutes ces désignations, est totalement déniée par l'homme. Elle est accusée d'être le déclencheur des troubles sociaux.

En ce qui concerne le reste des répliques, la femme est désignée par des noms qui, à aucun moment, ne reflètent pas ses valeurs au même degré que l'homme, qui veut dire en tant qu'individu social. Elle est d'abord l'individu corporel, autrement dit un corps, dont l'identité sociale est niée. Elle regroupe, pour l'homme, tout ce qui fait d'elle un être méprisable.

En réalité, l'homme considère la femme comme un objet dont il veut avoir le contrôle absolu. Elle devient un danger, une menace, pour lui et la société, si elle acquiert un statut social (instruite, indépendante et rebelle,...).

A croire que les femmes libres et actives sont un risque sérieux pour la société patriarcale.

En effet, dans la tradition musulmane, la femme est plus sanctionnée car elle est considérée comme puissante et active face à la faiblesse masculine ; un homme est sans défense devant un corps féminin. La femme vit une situation contradictoire : dévalorisée socialement, idéalisée comme mère, méprisée et objet de défiance car elle incarne la tentation.

La représentation de la femme, au fil des événements socio-historiques et à travers la tradition musulmane, entre le code de la religion et le code de l'honneur, est toujours liée à la notion du corps qui est soumis à des contraintes éthiques, morale et sociale. Son statut désigne l'épouse et la génitrice. La primauté de l'homme sur la femme reste indiscutable, totale et absolue.

### II.3.2. Concept de l'identité :

#### Pour la femme :

Extraits de la pièce : « Au-delà du voile. »

- « *Si lui est mon frère, qui suis-je ? Parce que, selon lui, je ne suis rien. Peux-tu, toi, être sœur de rien ?* » p. 10.
- « *Parce qu'avant de savoir qui est mon frère, j'ai besoin de savoir qui je suis.* » p. 10.

Ce que nous remarquons, dans la première moitié de la première réplique est que cette même phrase, désignait auparavant le sous-titre de la pièce, que nous avons interprété comme une recherche identitaire de l'ordre de l'interpellation. Etant sous forme d'interrogation, elle affirme cette demande de reconnaissance. Le personnage femme de cette pièce exige des explications et surtout des réponses à ses questions.

En réalité, ce n'est pas une revendication identitaire ordinaire. Le personnage ne se reconnaît plus dans la société. Elle est face à un dilemme, qui consiste à découvrir sa place et son statut en tant que femme dans la société algérienne. Aujourd'hui, dans la plupart des sociétés arabo-musulmanes, la femme est identifiée comme fille **de...**, sœur **de...** ou encore épouse **de...**

Ce qui contredit totalement l'époque du prophète Mohamed, qui est déclaré par les hommes comme référence absolue, où la femme musulmane était identifiée par son prénom : on disait : Aïcha<sup>105</sup>, Khadidja<sup>106</sup>.

Non seulement, la femme se sent complètement effacer de la société, mais elle demande à savoir qui est ce frère : « *Parce que, selon lui, je ne suis rien. Peux-tu, toi, être sœur de rien ?* » Ce que nous interprétons, est que ce même frère n'est, en réalité, rien, il est lui aussi effacé.

---

<sup>105</sup> السيدة عائشة : Une des épouses du prophète Mohamed, et chez laquelle il a choisi de mourir.

<sup>106</sup> السيدة خديجة : La première épouse du prophète Mohamed.

En résumé, nous sommes face à un problème identitaire, mais pas n'importe lequel. C'est une crise d'une identité d'emprunt, dans cette pièce la femme est reconnue en tant que sœur de..., ce qui n'empêche pas, qu'elle reste une identité sans nom (la cadette), une identité anonyme.

### **Pour l'homme :**

Extrait de la pièce : « Les fils de l'amertume. »

- « *Ma mère était heureuse d'être tétée, j'étais heureux de la téter et les jours passaient et repassaient ; lait pour moi, béatitude pour elle, soucis pour mon père. Ma mère n'était hors d'elle que lorsqu'elle «était hors de son lait. Il fallait voir comment elle organisait les séances d'allaitement... Tout devait être tranquille pour que le lait vienne à mon rythme. Elle ne devait pas être contrariée pour que le lait ne tourne pas. Il fallait que j'entende la présence de son cœur pour que je sois sécurisé. Elle accommodait, à petites doses, son organisme aux changements de saison pour que je ne perde pas, en son lait, mon lieu de reconnaissance. Elle prenait toutes les précautions pour que nous ne soyons pas dérangés. Les bruits doux, les odeurs douces, la lumière douce... [...] »p. 7*
  
- « *Mes sœurs, ce sont mes sœurs ; elles sont ma gloire et mon honneur car Dieu m'a donné un « nif »<sup>107</sup> à défendre. Il ne me laissera jamais passif. »p. 9.*

L'élément le plus pertinent, dans la première réplique, est : « [...], *mon lieu de reconnaissance.* » Une phrase dont la signification est profonde. Le personnage homme se reconnaît en sa mère, qui veut dire, il se reconnaît en une femme.

Ce qui est distinctif aussi est : « [...] *pour que je ne perde pas [...]* ». Elle est son repère, son origine, ce qui maintient son existence : « *Il fallait que*

---

<sup>107</sup> Au sens premier c'est le « Nez » : organe de l'odorat. Mais ici c'est une expression qui appartient à la société arabe musulmane : j'ai un « nif » veut dire j'ai un « honneur ».

*j'entende la présence de son cœur pour que je sois sécurisé.* ». Elle est une part de son identité « *J'ai pas peur qu'on me le prenne. J'ai peur qu'on lui prenne ce qui fait de lu...lui.* », elle est ce qui fait de lui un être reconnu.

Dans la deuxième réplique, c'est la phrase : « [...] ; *elle sont ma gloire et mon honneur* [...] » qui appuie notre interprétation. Parce que tous ce qui fait d'un homme un homme c'est son honneur. Et le personnage se prononce de lui-même pour ce qui représente son honneur : « *Mes sœurs* [...] », en plus clair des femmes.

Nous retrouvons le même principe que pour l'identité de la femme. L'identité d'emprunt s'applique, également, pour l'homme.

## **Synthèse :**

Dans cette dernière partie de notre analyse nous avons distingué le concept de la femme à travers trois notions afin de dégager une image de la femme. Sauf que, ce qui résume le mieux cette partie de notre travail est le concept de l'identité. En fait, au-delà de cette identité d'emprunt nous avons réalisé que la femme a une identité relative. Non seulement, elle a un pouvoir que la société ne reconnaît pas en tant que pouvoir absolu (par rapport à l'homme), mais en plus sa liberté est, dans cette société, liée aux hommes. Elle ne peut pas exister de façon indépendante, ils se partagent leur liberté.

Dressant un mur d'incertitudes et de suspicions entre hommes et femmes, que tout semble séparer, l'ignorance de l'autre s'accroît. Ils se côtoient sans se rencontrer, chacun essaye de construire une identité contre celle de l'autre, en prenant bien soin de s'en différencier.

Cette vision a toujours existé. Les hommes et les femmes se sont affrontés au nom de leur différences : l'autre est dangereux, car il est généralement sous-entendu dans sa différence négative.

La distinction « eux et nous » les fait vivre dans l'incompréhension et les non-dits où la femme reste mineure à vie.

# **CHAPITRE TROISIÈME**

## **ANALYSE SOCIOCRITIQUE**

Nous tenterons dans ce dernier chapitre de mettre en pratique notre démarche de lecture « la sociocritique ». Notre but est de répondre à notre problématique (Quelle société les discours de femmes construisent-ils ?) afin de saisir les enjeux (Problème de l'identité et problème de langages) de ce mémoire, qui se présentent comme solution au problème.

Au cours de cette analyse, nous allons, d'abord, essayer de restituer l'armature générale de notre corpus qui est de découvrir la ou les sociétés que ces discours de femmes établissent avec, au départ, l'hypothèse d'un problème identitaire relevé non seulement à partir du sous-titre « *Si tu es mon frère, moi qui suis-je ?* » de la pièce « *Au-delà du voile* » mais encore à travers l'analyse discursive de notre corpus.

La sociocritique établit, pour notre étude, le moyen explicite d'affirmer que ces discours de femmes dévoilent l'aspect social de notre corpus. Elle s'attache à l'étude des discours de femmes en tenant compte de leur contexte, tout en mettant en lumière l'implicite à travers les différentes interprétations analysées dans le chapitre précédent.

Nous tenterons, dans cette analyse, d'établir une correspondance entre les discours féminins et leur société de référence. En l'occurrence, une société arabomusulmane entre les visions « traditionnelle » et « moderne » de l'univers des femmes et des rapports entre les hommes et les femmes.

Nous allons, en suite, examiner le problème de langages saisie à travers les interprétations des discours de femmes, pour déterminer la nature de cette société. Il est utile de montrer comment les deux textes traitent-ils et comment y s'inscrivent-ils l'univers féminin. Tout cela en appuyant notre étude par des extraits.

## **I. Problème de l'identité :**

Définitions théoriques de l'identité :

« [...] l'identité n'est une identité qui ne deviendrait apparente qu'en situation de crise. »<sup>108</sup>

« [...] l'identité sociale [...] « la conscience d'appartenir à certains groupes sociaux. » [...] tandis que l'identité personnelle formerait en complément « l'ensemble de représentations, sentiments, connaissances, souvenirs et projets rapportés au soi. »<sup>109</sup>

Le rapport entre ces définitions théoriques de l'identité et notre interprétation de cette dernière dans notre corpus existe.

Tout d'abord, la situation de crise qui détermine l'identité en général, est bien réelle et elle se traduit dans cette demande identitaire de la femme vis-à-vis de l'homme. Ensuite, en ce qui concerne l'identité sociale, elle représente nettement la femme, c'est-à-dire la conscience. D'après notre analyse, cette dernière est l'atout majeur que les femmes possèdent contrairement aux hommes. Enfin, pour ce qui est de l'identité personnelle, la définition théorique nous conduit à déduire que, et toujours par rapport à notre corpus, tout ce qui est de l'ordre des sentiments, des connaissances, des souvenirs, ... rapportés au soi, sont pour les femmes des représentations de femmes :

- *L'aînée* : « [...] tu te souviens de la vieille **Hanouna**, [...] » p. 19.

- *La cadette* : « Oui je me souviens !... Et Tante **Zakia** [...] » p. 19.

Pour un moment les deux personnages femmes, de la pièce : « *Au-delà du voile* », se substituent à ces femmes (Hanouna et Zakia) en s'attribuant leurs noms propres, à travers des souvenirs et des sentiments liés à des femmes. Et pas une

---

<sup>108</sup> Noureddine TOUALBI, *l'identité au Maghreb : L'errance*, Alger, Casbah Editions, 2001, p. 20

<sup>109</sup> Noureddine TOUALBI, *L'identité au Maghreb : L'errance*, Alger, Casbah Editions, 2001, p. 22

seule fois, et cela dans le texte au complet, elles n'ont eu pour souvenirs des hommes.

Extrait de la pièce : « Au-delà du voile ».

- « *Si tu es mon frère, moi qui suis-je ?* »
- « *Si lui est mon frère, qui suis-je ?* » p. 10.
- « *Si lui est mon frère, moi qui suis-je ?* » p. 10.

La première phrase est le sous-titre de la pièce. Elle véhicule un sens explicite, que nous avons interprété (Cf. Analyse méthodique du corpus) comme une revendication identitaire, une demande de reconnaissance. A travers ce sous-titre, la femme exprime son désir à être **dévoilée**. Nous pouvons comprendre ce dernier mot en le rapportant directement au titre de la pièce : « *Au-delà du voile* », mais le sens est plus fort. Ce n'est pas seulement une invitation à découvrir ce qui est voilé, qui veut dire la femme au sens concret, mais plutôt une interpellation et une dénonciation d'une société où la femme est complètement **effacée** :

« [...] *J'ai besoin de savoir qui je suis [...] je me vois floue [...] Je ne suis rien, [...]* » p. 10.

Dans les deux autres répliques la cadette interroge sa sœur aînée, une fois en lui disant « [...] *qui suis-je ?* » et une autre fois en lui disant « [...] **moi** *qui suis-je ?* »

En fait, ce que nous remarquons est que les trois phrases se ressemblent à un détail près. Dans la première phrase, la cadette interroge directement son frère, dans la deuxième et troisième répliques elle interroge sa sœur aînée. Ce qui est pertinent est pourquoi ces questions ?

Dans la pièce nous avons sélectionné ces répliques :

- « *Nous les femmes, [...]* » p. 2.
- « *Et toi, femme, [...]* » p. 6.
- « *Tu es femme [...]* » p. 7.
- « *Je suis une femme [...]* » p. 7.
- « *Moi femme, [...]* » p. 11.
- « *Nous sommes femmes. »* p. 13.
- « *Toi, en tant que femme [...]* » p. 27.

Toutes ces répliques indiquent et confirment clairement l'identité des deux personnages femmes de la pièce, qui s'imposent en tant que femmes et souvent, dans quelques répliques, avec fierté. A travers ces dialogues, les personnages femmes assument pleinement leur identité sociale (même si elles ne sont pas nommées dans la pièce, nous connaissons, néanmoins, leur statut social en tant qu'individu appartenant à une société.) Elles sont actives et elles contribuent à l'évolution de cette dernière, ce qui affirme leur posture sociale (*Cf. Discours politique : Discours croisés : Les femmes ayant pour objet les hommes/ Discours social : Concept de la femme : Femme / pouvoir.*)

Sauf que vis-à-vis de son frère, la cadette se pose cette question : *qui suis-je ?* Nous déduisons que la problématique de l'identité est réelle entre le personnage homme (représenté par le frère) et le personnage femme (représenté par la cadette). L'identité de la femme, dans notre corpus, est une identité tiraillée entre tradition et modernité.

La domination masculine est universelle, certes, mais dans ce contexte (c'est une société musulmane) les troubles du masculin ne sont pas étrangers aux malaises identitaires. C'est au nom de la tradition musulmane que la domination et le discours des hommes s'établissent à l'encontre des femmes et de leur statut. Dans l'ensemble, c'est souvent au nom de l'islam que la femme est méprisée.

« On dirait toujours avec Ibn Khaldoun que  
« l'homme est un chef naturel » et qu' « il est fait pour  
commander parce qu'il est le représentant (de Dieu sur  
terre). »<sup>110</sup>

Il s'agit d'une négation absolue de conférer aux femmes une identité sociale à part entière. On multiplie les tentatives de représentation, car elles ont longtemps été considérées comme vouées aux seules activités domestiques, et leur unique reconnaissance sociale est leur fécondité.

La femme est rangée, étiquetée, elle est ce qu'on ignore et ce qu'on ne donne pas à voir. Elle est analysée à travers son langage et ses rites, son imaginaire et ses règles. On la déclare absente et elle n'est présente et vue qu'à une place qu'on lui aurait aménagée et fixée d'avance. Elle a une existence « sociale », que les hommes refusent de nommer.

Le rapport entre les hommes et les femmes pose problème à toute société, et chacune le traite à sa manière. On ne peut penser la femme que dans son opposition complémentaire à l'homme et par rapport, surtout, à la culture et à un univers de représentations inscrit dans une conception du monde et de la personne. (Dans la tradition maghrébine et musulmane, la séparation entre les deux sexes découle de deux codes : le code de la religion et le code de l'honneur.)

---

<sup>110</sup> Ouvrage collectif, *La virilité en islam*, Cahiers INTERSIGNÉS, Paris, éditions de l'Aube, n° 11-12, 1998, p. 28.

## II. Problème de langages :

### La société entre le code linguistique et le code culturel :

« La langue n'est qu'une variante de code, soit un ensemble préarrangé de signaux. [...] c'est du code que partent les instructions transmises physiologiquement à l'appareil moteur qui les réalisera (la phonation, les mimiques et le comportement gestuel). C'est de façon inverse, mais non symétrique, que se passe le décodage chez le récepteur, processus également appelé reconnaissance. [...] Comme le message est avant tout destiné à véhiculer une information, il est inimaginable qu'un discours soit purement axé sur le code : il faut se rappeler du reste que chacun de ces deux concepts n'a d'existence que par rapport à l'autre, et que le code ne peut se concevoir que comme l'ensemble des conventions auxquelles se réfèrent les partenaires lors de la communication effectuée par le message. »<sup>111</sup>

Le plus pertinent, dans cette partie de notre travail, est de situer le conflit<sup>112</sup>, de repérer la problématique et d'exposer les arguments : Pourquoi y a-t-il problématique de langages ? Elle se situe à quel niveau ? Communication (discours), expression de la pensée ou encore fonctionnement d'un système langagier (signes, symboles, codes) ?

### Définitions théoriques du langage :

« Rappelons, en effet, que pour le fondateur de la linguistique moderne, Ferdinand de Saussure, le langage est

---

<sup>111</sup>Voir *Le code*, Universalis 2004.

<sup>112</sup> Un conflit est une relation antagonique entre deux ou plusieurs unités d'action dont l'une au moins tend à dominer le champ social de leurs rapports. L'existence d'un conflit suppose en effet deux conditions apparemment opposées : d'une part des acteurs, ou plus généralement des unités d'action délimitées par des frontières, et qui ne peuvent donc être des « forces » purement abstraites ; de l'autre, une interdépendance de ces unités qui constituent les éléments d'un système.

une propriété humaine qui peut être envisagé à la fois sous l'angle de la « langue » comme système, et sous l'angle de la « parole » comme activité radicalement historique. Dans cette perspective, le discours littéraire ne se prête pas seulement à l'interprétation, il résiste tout autant à l'interprétation, en tant qu'activité signifiante continue. A la différence de n'importe quel autre type de discours, le texte littéraire agit sur le langage par lequel nous interprétons le monde, un lexique, une syntaxe, une prosodie, des lieux communs, mais de manière telle qu'il les transforme. »<sup>113</sup>

Extraits de la pièce : « Au-delà du voile »

- **L'ainée** : « *Mon mari m'a demandé de porter le hidjab. « Il te protégera des agressions ! » qu'il me dit. Ca veut dire quoi ? Que lui ne peut plus me protéger ? Ou alors, que moi je ne sais plus me défendre ?*  
*« Le hidjab ne m'a protégée de rien. [...] Depuis quand viole-t-on un hidjab ? » p. 2.*
- **La cadette** : « *Pour m'obliger à porter le hidjab. Sinon, plus question de travail, encore moins de sortir. » p. 8.*
- « *Le hidjab, imposé par la force et violence, est une humiliation. » p. 8.*
- « *Ce n'est pas le port du hidjab qui m'indigne, c'est la manière dont on me l'impose. » p. 15.*
- « *[...] Pour lui, si nous enfermons nos femmes, nous mettons nos hommes à l'abri. » p. 27.*

---

<sup>113</sup> Jérôme ROGER, *La critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 80.

- **La cadette** (*lisant la lettre écrite par son frère, c'est le discours du frère.*) :  
« Dans toutes les sociétés, les hommes sont supérieurs aux femmes ; et toutes les sociétés ont des religions. La religion est l'image de marque de toute nation et notre étendard, c'est l'islam, un point c'est tout. » p. 28.
- **L'aînée** : « Ah ! Pour ça, je suis d'accord avec lui. » p. 28.
- **La cadette** : « Moi aussi, je pourrais être d'accord avec lui. Mais chacun de nous comprend l'islam à sa manière [...] » p. 28.

#### Définitions théoriques du hidjab :

« Le hidjab qui veut dire, littéralement, « rideau » est venu « non pour mettre une barrière entre un homme et une femme, mais entre deux hommes. »<sup>114</sup>

« Le verset 53 de la sourate 33 serait, écrit F. Mernissi (1989), la base événementielle de l'institution du hidjab dont la fonction sera tridimensionnelle.

« La première dimension est... visuelle : dérober au regard... La deuxième dimension est spatiale : séparer, marquer une frontière, établir un seuil. Enfin, la troisième dimension est éthique : elle relève du domaine de l'interdit... Un espace caché par le hidjab est un espace interdit. »<sup>115</sup>

Nous allons exposer, dans cette dernière étape, l'origine de la problématique de langages (« Nous prenons le langage en tant que véhicule de rapports et usages sociaux et véhicule de comportement. Nous nous situons dans la perspective théorique des tenants de l'interaction verbale pour qui le langage est une activité qui s'insère dans un champ plus vaste de communication. Cette

<sup>114</sup> Noureddine TOUALBI, *L'identité au Maghreb : L'errance*, Alger, Casbah Editions, 2001, p. 191

<sup>115</sup> TOUALBI (N), Op. Cit., p. 191.

*théorie tient compte de l'aspect pragmatique du langage, de la situation d'énonciation elle-même.* ») qui fait que **tous les personnages parlent de la même chose**, mais chacun à sa façon, différemment.

Nous avons été amenés à distinguer les extraits où les personnages (l'aînée, la cadette et le frère qui n'existe pas en tant que personnage, il n'est que objet de et par le discours dans la pièce) exposent le problème du hidjab. En tenant compte de ce problème chacun des personnages exprime son avis, son opinion sur le port du voile.

Le dialogue s'est construit et le conflit s'est installé. Contre ou pour, chacun avance des arguments. L'aînée, n'est pas si soumise que ça, mais plutôt traditionaliste (*Cf. Deuxième chapitre : Analyse méthodique du corpus : Les personnages.*) Elle porte le hidjab parce que son mari le lui a **demandé**, mais sans aucune conviction vis-à-vis des arguments de son mari : « *Il te protégera des agressions !* », « *Ca veut dire quoi ? Que lui ne peut plus me protéger ?* ».

La cadette, n'est pas contre le port du voile : « *ce n'est pas le port du hidjab qui m'indigne, [...]* » mais contre la manière : « **m'obliger, imposé.** »

Elle est instruite et rebelle, portée par la quête d'une nouvelle identité : « [...] *Moi ! Mon école est l'école, ma générosité est de comprendre. Et je n'ai plus de patience. [...] Dois-je, pour des évidences, engager des combats impossibles ? Dois-je, pour exister, choisir l'exil de l'exil ?* » p. 31.

Le frère, qui est « islamiste », utilise un vocabulaire assez explicite quant à la retenue de la femme : « **enfermons nos femmes, les hommes sont supérieurs aux femmes, notre étendard c'est l'islam [...]** ».

« Du point de vu de la théologie islamique qui le prescrit, le voile n'est pas un signe. Il est une chose par laquelle le corps féminin est occulté, en partie ou totalement, parce que ce corps ferait trop de signe. [...]. Certes le voile peut être appréhendé comme symbole, tel chez les mystiques, ou comme simulacre dans l'esthétique et l'érotique arabes ; ou bien encore en tant qu'emblème théologico-politique dans la

tentation de *revoilement* des femmes par l'islamisme ; ce qui n'est pas sans péril pour l'essence théologique du voile. Quoi qu'il en soit, il n'y a pas, dans le corpus sémiologique de l'islam, la présence du voile comme signe, parce que le voile est toujours du côté du débordement, de l'obscurcissement, de l'aveuglement réels par lesquels le corps est frappé d'une négation dans sa présence immédiate à la vue, non point pour le nier dans sa totalité ou l'absenter comme tel, mais pour le rendre présent à partir de cette négation. Le voile est barre ou rature. C'est pourquoi, sans doute, tous les lexiques arabes, au mot *hijab* qui est le terme canonique désignant le voile, commence par produire cette simple définition : c'est l'interdit, ou bien « toute chose qui interdit une chose ». Le voilement est ainsi l'opération de négation du corps d'une femme, [...]. Le voile n'est donc pas un signe, mais ce qui fait de la femme un signe. Il aveugle son corps comme émetteur d'une multiplicité de signes, pour l'envelopper en un signe unique. [...]. »<sup>116</sup>

Tout cela, s'associe à la définition théorique du hidjab. Non seulement la notion de rideau (qui veut dire cacher, dissimuler...) se confirme dans le discours des hommes, qui veulent cacher la femme, voire l'effacer parce qu'elle est considérée comme la source des problèmes sociaux, mais encore l'obligation de porter le voile pour toute femme musulmane, n'a jamais fait l'objet d'une frontière entre l'homme et la femme mais plutôt entre l'homme et l'homme (Cf. Discours social, Concept de la femme.)

Dans cette partie, nous avons analysé le problème de langages qui existe entre hommes et femmes à travers un corpus qui appartient à un contexte et à un référent culturel bien précis.

Le plus pertinent est que le problème de langages ne réside pas au niveau de la langue ou bien du discours. Tous les personnages parlent de la même chose. Sauf que l'interprétation de ce même discours est complètement différente. Cela

---

<sup>116</sup> Ouvrage collectif, *La virilité en islam*, Cahiers INTERSIGNES, Paris, éditions de l'Aube, n° 11-12, 1998, pp. 60-61.

veut dire, qu'au niveau du code linguistique il n'y a aucune difficulté à reconnaître ou à comprendre le discours de l'autre. Mais c'est plutôt au niveau du code culturel que le problème se pose.

La tradition et la culture arabo-musulmanes construisent un ordre social qui affecte directement ou indirectement les rapports homme-femme. Le code culturel désigne, dans la société de notre corpus (société maghrébine), le code de la religion et le code de l'honneur. Si nous insistons sur la religion et l'honneur, c'est parce qu'ils permettent de jeter un nouveau regard sur les différents discours formulés pour l'analyse du problème de langages. Ces deux codes codifient et règlent l'univers féminins. En réalité, c'est ce même code culturel qui construit l'identité féminine, qui l'incite et l'oblige à cacher son corps : le déclencheur des troubles sociaux.

« Comme tous les discours sociaux qui portent sur les rapport entre les sexes, la littérature maghrébine relève de deux codes culturels : la religion et l'honneur. Si ces codes sont des passages obligés pour tout discours sur ces rapports, c'est parce qu'ils codifient la séparation des sexes. En effet, cette dernière obéit en fin de compte à des entités qui dépassent l'individu, comme le groupe/le collectif et le divin. Les deux codes mentionnés codifient et règlent, par truchement de nombreuses prescriptions, les rapports femme-homme. Parmi ces prescriptions figure le principe de hiérarchie entre les sexes. »<sup>117</sup>

« A la conception islamique du corps, s'ajoute celle qu'en donne l'honneur. A l'instar de l'islam, l'honneur se fonde également sur le groupe qu'il exhorte à la cohésion. Cette cohésion vise à éviter le déshonneur qui peut surgir à tout moment et provoquer ainsi la mort sociale du groupe. Grâce à l'honneur, un groupe se distingue des autres groupes en établissant un ensemble de règles plus ou moins formulées dont se servent le groupe et l'individu.

---

<sup>117</sup> Voir *L'univers féminin et la guerre des sexes*, « [www.google.fr](http://www.google.fr). »

Au Maghreb, et dans les sociétés arabes en général, l'honneur n'est ni politique ni social, il est avant tout moral. Les femmes contribuent à sauvegarder l'honneur moral dont les hommes sont exclusivement les principaux acteurs. »

118

Ceci explique la difficulté à créer une entente entre les hommes et les femmes, parce que même si nous avons qualifié cette société comme une société **malade de son langage** ; au niveau de la communication et du dialogue, la réalité est que la source des problèmes se réside dans l'interprétation de chacun : « [...], *je suis d'accord avec lui. [...] Moi aussi, je pourrais être d'accord avec lui. Mais chacun de nous comprend l'islam à sa manière [...]* ».

### **Synthèse :**

Cette analyse sociocritique, des discours des femmes, nous a permis de découvrir la société exposée dans notre corpus. Non seulement c'est une société où les femmes ne se reconnaissent plus, parce qu'elles sont niées par les hommes (ils les considèrent comme la source principales des conflits sociaux, elles sont effacées. En réalité, on redoute qui l'on domine, on l'ignore aussi) mais de plus, c'est une société malade de son langage. Le dialogue est rompu, pourtant ils parlent la même langue.

Tant que les femmes ne disposent pas d'accomplissements autres et complémentaires que ceux désignés par les hommes (une bonne épouse, une bonne mère, une servante,...plutôt que comme des personnes aptes à exercer des rôles, des fonctions semblables aux leurs.) tant qu'elles ne sont pas à la fois des femmes désirables, certes, mais aussi des compagnes partenaires d'une relation riche de communication, tant qu'aucun espoir de communication, d'épanouissement intellectuel et affectif n'existe entre eux, hommes et femmes devront travailler au changement. Il faut qu'il existe une réelle possibilité de communication entre eux, un langage commun qui reste à inventer.

---

<sup>118</sup>www.google.fr, Op. Cit.

# CONCLUSION

Au terme de ce travail de recherche, plusieurs remarques s'imposent. Tout d'abord, le but de ce mémoire était double ; d'une part il s'agissait de montrer que le texte théâtral pouvait être lu et étudié comme œuvre littéraire sans pour autant faire appel à la réalisation scénique, d'où l'affirmation de l'un des pionniers des études théâtrales Jiri Veltrusky (Cf. introduction).

« [...] le texte dramatique peut aussi se constituer en une œuvre littéraire de plein droit : les textes dramatiques publiés s'adressent à des lecteurs tout autant sinon d'avantage qu'aux acteurs ou aux metteurs en scène. Un lecteur qui lit une pièce de théâtre n'est pas forcé d'imaginer une réalité scénique correspondante : il peut tout aussi bien interpréter les indications des didascalies comme des indices indirects qui permettent d'imaginer l'univers diégétique de la pièce. »<sup>119</sup>

Et d'autre part, il s'agissait de proposer une interprétation des discours des femmes en interpellant et en interrogeant la socialité des deux oeuvres dans leur textualité. En conséquence, notre démarche a été essentiellement « sociocritique».

Nous avons, néanmoins, procédé à une analyse discursive afin d'interpréter et de révéler la signification des discours de femmes.

Nombreuses études ont été consacrées à la femme, son statut et sa place dans la société. Elle a toujours été objet et sujet de réflexion, notamment dans la tradition musulmane où la problématique de la femme reste, aujourd'hui, en débat. En rapport avec notre objet de recherche, nous espérons que ce travail, malgré toutes les maladresses et les insuffisances d'une première tentative, fera avancer cette réflexion.

---

<sup>119</sup> Oswald DUCROT et Jean-Marie SCHEAFFER, *Nouveau Dictionnaire Encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Editions du Seuil, Coll. « Points », Série Essais, 1995, p. 741.

Au départ, le corpus choisi était « Au-delà du voile »<sup>120</sup> et « Les fils de l'amertume ». Sauf que tout au long de l'analyse il s'est avéré que la première œuvre constituée, à elle seule, un champ d'investigation extrêmement riche et complet, ce qui fait que nous avons étudié beaucoup plus les extraits de la première pièce. Les extraits de la pièce : « Les fils de l'amertume »<sup>121</sup> ont servi d'appuis et de comparaisons.

Ensuite, notre mémoire s'est constitué à partir d'une même, d'une seule interrogation : Comment se manifeste la socialité des deux textes à travers ce discours féminin ? Sauf qu'au-delà de cette question il y avait deux problématiques. La première qui était assez visible, notamment à l'étude du titre<sup>122</sup>, concernait la problématique de l'identité où la femme revendiquait son droit à un statut social en tant qu'individu indépendant, libre. Et la deuxième, moins évidente, était une problématique de langages.

Dans la partie analytique (deuxième chapitre) et dans l'analyse sociocritique (troisième chapitre) nous avons pu répondre à notre problématique : Quelle société les discours de femmes construisent-ils ?

Le deuxième chapitre et plus précisément « L'analyse discursive du corpus » nous a permis de situer le statut de la femme non seulement par rapport aux hommes mais aussi à travers trois domaines : le religieux, le politique et le social. Les femmes s'imposent largement dans cette société. Leur pouvoir se traduit dans l'**action**.

Dans le troisième chapitre : « L'analyse sociocritique », nous avons pu aboutir à un résultat explicite. Nous avons conclu à une société matriarcale.

En fait, au-delà de l'action, cette société est tenue par les femmes. Les hommes sont complètement absents, ils ne s'imposent, ici, dans notre corpus, qu'avec le discours. En réalité, cette société est construite sans les hommes, ils n'existent pas en tant que personnes mais comme sujet de dialogue et par le dialogue seulement.

---

<sup>120</sup> C'est une pièce qui traite de la question de la femme par excellence.

<sup>121</sup> C'est un débat sur la situation algérienne. On parle, avant tout, de Mémoire, d'Histoire et de Religion.

<sup>122</sup> « Au-delà du voile ».

Ce qui nous amène à dire que les hommes sont effacés, ils représentent l'éphémère ; la parole. Alors, que les femmes représentent le réel ; le concret.

Slimane Benaïssa écrit dans une rigoureuse réalité, le dialogue que le théâtre permet. Le sens qu'il donne au mot femme est : « *Je ne me perdrai pas à dire ce que les femmes furent pour moi. Non pas par indigence, mais par prudence. Mais ce qu'il y a de sûr, c'est que chaque fois que j'ai été censuré, c'est par des hommes. Et si aujourd'hui, en tant qu'intellectuel et artiste algérien, je suis menacé de mort, c'est encore et toujours par des hommes. Je suis d'un genre qui souvent me fait honte et je l'assume. J'aime l'autre genre, et j'essaye de l'assumer.* »<sup>123</sup>

Il est un porte-parole des femmes, il nous livre leur difficulté à exister au milieu des multiples pièges que leur tendent la tradition, le machisme, et l'intégrisme. Ses pièces rendent hommage à l'exigence, à la rage de vivre de ces femmes niées, sacrifiées.

Toujours dans la peau des femmes, il essaye d'inventer une manière de rompre le silence. Silence où les femmes doivent s'abstenir pour ne rien dire, pour cesser de parler, pour ne plus exister. Mais le risque le plus terrible est de se taire, alors Slimane Benaïssa poussé par le désir de dire, leur donne la parole à travers ses écrits afin de situer le conflit.

---

<sup>123</sup> Slimane BENAÏSSA, *Un homme ordinaire pour quatre femmes particulières*, Belgique, Lansman, 1997, p. 7.

# **BIBLIOGRAPHIE**

### **Corpus :**

1. BENAÏSSA Slimane, *Au-delà du voile*, Belgique, Lansman, 1991.
2. BENAÏSSA Slimane, *Les fils de l'amertume*, Belgique, Lansman, 1996.

### **Documents cités :**

#### **Ouvrages théoriques:**

1. ACHOUR Christiane et BEKKAT Amina, *Clefs pour la lecture des récits : Convergences Critiques II*, Blida, Editions du Tell, 2002.
2. ACHOUR Christiane et REZZOUG Simone, *Convergences Critiques : Introduction à la lecture du littéraire*, Alger, OPU, 1990.
3. DANAN Joseph et RYNGAERT Jean-Pierre, *Elément pour une histoire du texte de théâtre*, Paris, Dunod, 1997.
4. DELACROIX Maurice et HALLYN Fernand, *Introduction aux études littéraires : Méthodes du texte*, Paris, Duclot, 1995.
5. DUCHET Claude, *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979.
6. DUCROT Oswald et SCHAEFFER Jean-Marie, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, Coll. « Points », Série Essais, 1995.

7. MAINGUENEAU Dominique, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, Coll. « MÉMO », 1996.
8. Ouvrage collectif<sup>124</sup>, *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Armand Colin, Coll. « Lettre Sup », 2005.
9. Ouvrage collectif<sup>125</sup>, *La virilité en islam*, Cahiers INTERSIGNÉS, Paris, éditions de l'Aube, n° 11-12, 1998.
10. PRUNER Michel, *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Nathan / VUEF, 2003.
11. ROGER Jérôme, *La critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 2005.
12. RYNGAERT Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Dunod, 1999.
13. RYNGAERT Jean-Pierre, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Nathan Université, Coll. « Lettre Sup », 2003.
14. SARFATI Georges-Elia, *Éléments d'analyse du discours*, Paris, Armand Colin, 2005.
15. TOUALBI Noureddine, *L'identité au Maghreb : L'errance*, Alger, Casbah Editions, 2001.

---

<sup>124</sup> Daniel BERGEZ, Pierre BARBERIS, Pierre-Marc de BIASI, Luc FRASSE, Marcelle MARINI, Gisèle VALENCY.

<sup>125</sup> Fethi BENSLAMA, Nadia TAZI, Adel FAOUZI, Aziz AL-AZMEH, Hachem FODA, Jamel Eddine BENCHIKH, Véronique BERGEN, Emmanuel IONNIDIS-EMYS, Abdelkader BENALI, Jacques HASSOUN, Jean-Michel HIRT, Alice CHERKI, Djamila SAADI-MOKRANE, Frédéric TEILLARD, Leila SEBBAR.

16. UBERSFELD Anne, *L'école du spectateur : Lire le théâtre 2*, Paris, Editions sociales, 1981.

17. UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre*, Paris, éditions sociales, 1982.

18. UBERSFELD Anne, *Les termes clés pour l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, 1996.

### **Articles consacrés à Slimane Benaïssa :**

1. Thierry GUICHARD, « Slimane Benaïssa, le fils de l'humanisme. », *Le matricule des anges*, Montpellier, L'Atelier la Feugraie, n°44, 2003.
2. Thierry GUICHARD, « L'écrivain comme un juge de paix », *Le matricule des anges*, Montpellier, L'Atelier la Feugraie, n°44, 2003.

### **Dictionnaire :**

1. Jean-Paul COLIN, *Le Robert : Dictionnaire des difficultés du français*, Paris, Édition Les Dictionnaires le Robert, Coll. « Les usuels du Robert », 1994.

### **Logiciels :**

1. Encyclopaedia Universalis, 2004.
2. Dictionnaire Encyclopaedia Universalis, 2004.
3. Collection Microsoft Encarta, 2006.

## **Livre sacré :**

1. « Le Coran », traduction de KECHRID Salah Eddine, *AL Qur'an Al Karim : Initiation à l'interprétation objective du texte intraductible du Saint Coran*, Beyrouth, Dar El Gharb El Islami, Troisième éditions, 1985.

## **Sites Internet :**

1. [http://www.google.fr/El Watan2006/Edition du 5 décembre 2005](http://www.google.fr/El+Watan2006/Edition+du+5+d%C3%A9cembre+2005) > France-Actualités.
2. [http://www.google.fr/Colloque2003/université de Rennes](http://www.google.fr/Colloque2003/universit%C3%A9+de+Rennes).
3. [http://www.google.fr/La société Tome6/Macrosociologie/Interventions](http://www.google.fr/La+soci%C3%A9t%C3%A9+Tome6/Macrosociologie/Interventions).
4. [http://www.google.fr/Etudes littéraires/Analyser une pièce de théâtre ou une scène de théâtre](http://www.google.fr/Etudes+litt%C3%A9raires/Analyser+une+pi%C3%A9ce+de+th%C3%AAtre+ou+une+sc%C3%A8ne+de+th%C3%AAtre).
5. [http://www.google.fr/Liberté et libertés/La notion de liberté/Media Welcom 2007](http://www.google.fr/Libert%C3%A9+et+libert%C3%A9s/La+notion+de+libert%C3%A9/Media+Welcom+2007).
6. [http://fr.Wikipédia.org/wiki/soci%C3%A9t%C3%A9](http://fr.Wikip%C3%A9dia.org/wiki/soci%C3%A9t%C3%A9).
7. [http://www.google.fr/La notion de pouvoir/Comment définir le pouvoir/Les deux facettes du pouvoir:influence et injonction/Le pouvoir est une relation/La définition weberienne du pouvoir](http://www.google.fr/La+notion+de+pouvoir/Comment+d%C3%A9finir+le+pouvoir/Les+deux+facettes+du+pouvoir:influence+et+injonction/Le+pouvoir+est+une+relation/La+d%C3%A9finition+weberienne+du+pouvoir).
8. [http://www.google.fr/Ministère de l'éducation nationale/Direction de l'enseignement scolaire/EAF 2002](http://www.google.fr/Minist%C3%A8re+de+l'%C3%A9ducation+nationale/Direction+de+l'enseignement+scolaire/EAF+2002).

## Documents consultés :

1. BERTOLT Brecht, *Ecrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, 2 vol., 1979.
2. CHARAUDEAU Patrick et MAINGUENEAU Dominique, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002.
3. CONFORTES Claude, *Répertoire du théâtre contemporain de langue française*, Nathan, 2002.
4. DUCHATEL Eric, *Analyse littéraire de l'œuvre dramatique*, Paris, Armand Colin, 1998.
5. HUBERT Marie-Claude, *Les grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin, 1998.
6. HUBERT Marie-Claude, *Le théâtre*, Paris, Armand Colin / VUEF, Coll. « Coursus », 2003.
7. MAINGUENEAU Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Dunod, 1997.
8. PAVIS Patrice, *Le théâtre contemporain : Analyse de textes de Sarraute à Vinaver*, Paris, Nathan, 2002.
9. PAVIS Patrice, *Analyse des textes, de Sarraute à Vinaver*, Paris, Nathan Université, Coll. « Lettre Sup. », 2003.
10. PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2004.

11. ROUBINE Jean-Jacques, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2004.
12. RYNGAERT Jean-Pierre, *Le théâtre*, Paris, Bordas, 1980.
13. RYNGAERT Jean-Pierre, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991.