

Date de soumission : 01/11/2019

Date d'acceptation : 17/11/2019

Date de publication : 05/01/2020

LE THÉÂTRE DE FATIMA GALLAIRE - *PRINCESSES ET CO-EPOUSES*

THE THEATRE OF FATIMA GALLAIRE - *PRINCESSES AND CO-EPOUSES*

JALABI-WELLNITZ Batoul
Centre d'études arabes / Maroc
batoul.wellnitz@gmail.com

Résumé: Pour ce numéro de la Revue Algérienne des Lettres qui a comme intitulé : « Créations des écrivaines algériennes : héritages, engagements et diversité des écritures », nous proposons d'aborder le théâtre francophone d'Algérie à travers deux pièces de la dramaturge Fatima Gallaire : *Princesses* et *Les Co-épouses*. Il s'agit d'une analyse énonciative du discours théâtral fortement imprégné par les voix féminines. A partir de ces observations, nous nous efforcerons de démontrer l'impact idéologique de ces voix qui transcendent les clivages entre ancienne et nouvelle génération, entre tradition et modernité, entre oppression et liberté.

Mots-clés : théâtre, énonciation, Algérie, femmes, francophone

Abstract: For this issue of the Revue Algérienne des Lettres with focus on female Algerian authors, our purpose is to analyze two plays of Fatima Gallaire, *Princesses* and *Les Co-épouses*. We chose the perspective of enunciative analysis to show how Gallaire emphasizes on female voices in her theatrical discourse. Our analysis tries further to illustrate the ideological impact of those female voices which go beyond usual cleavages between old and new generations, between tradition and modernity, between oppression and liberty.

Key-words: Theatre, enunciation, female writing, francophone literature, Algeria.

* * *

Un genre littéraire est une façon d'appréhender le monde, dit Mikhaïl Bakhtine¹. L'intérêt de parler aujourd'hui de Fatima Gallaire est essentiellement lié au genre dramatique. Rares sont les femmes qui choisissent l'écriture dramatique comme mode d'expression². Fatima Gallaire a donc fait figure d'exception lorsqu'elle a adopté le théâtre pour parler, en français, de son pays, l'Algérie, et tout spécialement des problèmes liés à la condition des femmes algériennes. Pour elle : « L'acte d'écrire est l'aboutissement d'une situation de tension ou d'un manque, un bon manque, car il est créatif, et moi, mon seul manque, c'est l'Algérie³. »

Néanmoins, comme pour l'écrasante majorité des femmes écrivaines dans le monde arabe mais aussi dans le reste du monde, Fatima Gallaire a commencé son parcours littéraire par

¹ Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, p. 27.

² Nous avons bien entendu des écrivaines qui ont été séduites par le théâtre. Nous citons à titre d'exemple pour la langue française Yasmina Reza, et pour la langue arabe la Saoudienne Raḡa' Al-ḡlim qui a publié trois pièces de théâtre.

³ Jean Déjeux, Préface de *Théâtre I* de Fatima Gallaire, Paris, Quatre vents contemporain, 2004, p. 5.

la nouvelle et le roman. Les critiques qui ont observé la montée en puissance du nombre d'écrivaines en Algérie depuis 1945, se réjouissent de la libération et de l'affirmation du « je » féminin à travers la littérature. En effet, entre 1945 et 1991, trente-sept Algériennes ont publié soixante deux romans et recueils de nouvelles en langue française⁴. Fatima Gallaire est reconnue en Occident grâce à sa production dramatique. Elle avoue qu'elle croyait « être arrivée au théâtre par mégarde ». Mais elle ajoute : « Je me rends compte aujourd'hui qu'il m'a toujours habitée⁵. »

Le monde du théâtre, est le lieu où « auteur, acteur, public, scène et salle se retrouvent associés dans une complémentaire et convergente unité⁶. » En effet, le théâtre permet tout d'abord une sorte de communion entre le spectacle et le spectateur : le discours véhiculé par les personnages est plus efficace parce que vécu en direct.

Le dramaturge syrien Sa^cdallah Wannous disait à propos de son choix pour l'écriture dramatique :

Il m'est arrivé une fois de dire que j'ai choisi le théâtre parce que je sentais en moi un penchant vers la dialectique, mais j'ai pris conscience que mon choix pour le théâtre découlait de ma tendance intellectuelle pour l'abstraction et non pour la narration. Cependant, j'ai découvert ultérieurement que ma motivation profonde pour le théâtre venait d'un désir de réaliser une œuvre d'une portée actuelle. Je me sentais toujours porté à exercer une influence *ici* et *maintenant*. Bien que cet élan recèle une part d'illusion, il a joué un rôle déterminant et positif dans mon orientation vers le théâtre, ainsi que dans l'évolution de mon écriture dramatique⁷.

D'autre part, le théâtre est un mode d'expression spécifique où le *moi* de l'auteur s'efface pour donner libre cours à la parole du personnage *via* l'acteur. Dans la mesure où le discours théâtral « est un discours d'un sujet-scripteur, il est discours d'un sujet immédiatement dessaisi de son *je*, d'un sujet qui se nie en tant que tel, qui s'affirme comme parlant par la voix d'un autre, de plusieurs autres, comme parlant sans être sujet : le discours théâtral est un discours sans sujet⁸ », affirme Anne Ubersfeld.

Par conséquent, la spécificité du discours théâtral est d'échapper à la subjectivité individuelle. L'auteur dramatique se charge d'organiser les conditions d'émission d'une parole qu'il refuse de prendre ouvertement en charge. Donner la parole aux autres, aux personnages, jusqu'au point où le personnage arrive à avoir une parfaite indépendance. Il jouit d'une liberté qui lui permet d'énoncer ses propres conceptions idéologiques, et d'exprimer sa propre vision du monde indépendamment de la vision personnelle de son créateur⁹.

⁴ Ibid. p. 5.

⁵ Fatima Gallaire, *Théâtre I*, Paris, Quatre vents contemporain, 2004, p. 274.

⁶ Bernard Dort, *Le jeu du théâtre. Le spectateur en dialogue*, Paris, P.O.L, 1995, p. 177.

⁷ La revue *'Adab wā naqd*, Damas, n° 143, Juillet, 1997, p. 98.

⁸ Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre*, tome 1, Paris, Belin Sup, 1996, p. 197.

⁹ Parfois le théâtre apparaît comme une réalité vivante, comme chez Pirandello dans *Six personnages en quête d'auteur* où les personnages arrivent à établir une communication avec une réalité dramatique. Ou encore chez Sa^cdallah Wannous dans *Riqlat Yaala mina al-TMafla 'la al-yaqa'la* où le personnage communique avec la réalité des spectateurs tout en dépendant du monde du jeu.

Ces préliminaires posés, nous en venons à l'œuvre théâtrale de Fatima Gallaire. Nous avons choisi de parler de l'énonciation au féminin dans deux pièces de Fatima Gallaire : *Princesses* et *Les co-épouses* où les personnages féminins occupent la scène jusqu'à la saturer.

L'approche énonciative du texte dramatique exige une analyse longue et détaillée de plusieurs paramètres : espace, temps et personne. Ici il sera question des personnages féminins ou ce qui convient d'appeler dans notre perspective les énonciatrices du discours théâtral.

Nous entendons par énonciation le discours assumé par un sujet / énonciateur dans un contexte historique et social donné. De ce fait, le sens de ce discours, au-delà d'une interprétation littérale, prend une perspective idéologique, au sens d'idéologie pratique¹⁰, dépendant de la situation historico-sociale dans laquelle l'énonciateur évolue.

Le cadre énonciatif spécifique au théâtre mérite également d'être circonscrit brièvement. Le caractère flagrant qui distingue une énonciation théâtrale d'un autre type d'énonciation (littéraire ou authentique) est qu'elle constitue une double voire une triple énonciation : derrière la voix de l'acteur, il y a celle du personnage, et derrière cette voix double se cache l'auteur. Anne Ubersfeld précise que :

Le cas du dialogue théâtral est différent : l'énonciateur-scripteur s'est absenté, il n'a laissé de sa voix propre que des traces indirectes. Et l'énonciateur-personnage est relayé dans la performance concrète sur la scène par un locuteur-acteur qui prend en compte son énoncé¹¹.

Nous considérons donc les personnages non pas comme des sujets psychologiques, mais comme des instances énonciatives qui représentent des points de vues divergents et opposés réunis dans un ensemble cohérent, celui de l'action dramatique.

Cependant, la pluralité des discours, leur caractère polyphonique n'altère pas pour autant l'unité de l'ensemble, comme l'a précisé Bakhtine : « la multiplicité de plans et les contradictions sont un moment essentiel de la structure et de la conception artistique elle-même¹². »

La question qui se pose est alors la suivante : comment l'énonciation au féminin évolue à l'intérieur de cet univers polyphonique ? Autrement dit, comment la polyphonie de ces diverses idéologies se fait-elle entendre, et quelles sont les modalités d'organisation d'une énonciation aussi complexe ?

¹⁰ Nous parlons d'idéologie en référence à la définition qu'en donne Louis Althusser, c'est : La façon dont les hommes vivent leurs rapports à leurs conditions d'existence ». Le même philosophe définit les idéologies pratiques comme des « formations complexes de montages, de notions, de représentations, d'images d'une part, et de montages de comportements, d'attitudes, gestes d'autre part, l'ensemble fonctionnant comme des normes pratiques qui gouvernent l'attitude et la prise de position concrète des hommes à l'égard des objets réels de leur existence sociale et individuelle et de leur histoire. Cité par Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, tome 1, p. 211.

¹¹ Ibid. tome 3, p. 9.

¹² Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, p. 54.

Nous allons commencer par donner un bref résumé des deux pièces pour mieux cerner les thèmes privilégiés et leurs modes de réalisation dans ces pièces.

1. *Princesses*, une tragédie évitée

La pièce est éditée pour la première fois en 1988 sous le titre de *Ah ! Vous êtes venues... là il y a quelques tombes*. Elle est montée d'abord à New York en 1988, puis à Nanterre en 1991. La pièce raconte l'histoire d'une jeune Algérienne qui vit en France et qui est mariée à un Français, un non-musulman. Elle revient dans son village natal après la mort de son père. Elle reçoit ses amies d'enfance qui se réjouissent de la revoir et sont heureuses de constater qu'elle vit dans le bonheur grâce à l'amour de son mari et de ses deux enfants. Ensuite elle reçoit les vieilles du village. L'ambiance est tendue et Princesse est avertie d'un grand malheur qui va s'abattre sur elle. Effectivement, tout tourne à la tragédie dans la confrontation avec les vieilles femmes qui la condamnent à mort puisqu'elle a transgressé la *šarī'a* qui interdit aux femmes musulmanes d'épouser un non-musulman. Dans la première version de ce travail, Princesse est assassinée par les ancêtres, gardiennes autoproclamées de la tradition. En revanche dans la version qui nous sert de référence, Princesse est sauvée grâce à sa nourrice, vieille femme sage, et par ses jeunes amies. Et la tragédie est évitée...

2. *Les Co-épouses*, une solidarité efficace

Fatima Gallaire publie en 1990 cette deuxième pièce qui a été montée en 1991 à Paris. La pièce parle de polygamie. Elle thématise le pouvoir destructeur d'une mère qui oblige son fils à épouser une deuxième femme parce que sa femme n'a pas enfanté après deux ans de mariage. La coépouse donne six filles à la famille et meurt en donnant vie à la septième. La mère s'agite à nouveau : elle désire un enfant mâle. Finalement, la première femme parvient à faire échouer les projets de la mère possessive avec l'aide de sa voisine, jeune femme libre et émancipée - toutes deux étant soutenues par l'Ancêtre, témoin muet et sage.

3. L'énonciation au féminin

Une remarque s'impose à propos de ces deux pièces : nous notons qu'il y a deux types de discours au sens idéologique du terme. Premièrement, le discours des femmes éclairées et/ou émancipées. Celles-ci le sont soit par la force de l'âge et la sagesse qu'on acquiert en vieillissant (cf. le personnage de Nounou, la nourrice de Princesse ou encore celui de l'ancêtre dans *les Co-épouses*) soit grâce à l'instruction et à l'ouverture au monde extérieur (cf. le personnage de Princesse ou celui de Siréna dans *les Co-épouses*). Deuxièmement, le discours des femmes qui se désignent comme « gardiennes de la tradition » et déclarent une guerre sans merci contre toute autre conception du monde. L'exemple des vieilles femmes condamnant Princesse à mort est très fort. Nous avons aussi l'image de la mère castratrice dans *Les Co-épouses*.

La confrontation n'est donc pas un conflit entre les générations, ni un conflit entre les cultures, mais bel et bien une confrontation entre les esprits éclairés et les esprits

obscurantistes. Fatima Gallaire ne condamne pas la tradition en tant qu'expression d'une culture, d'une identité, mais s'attaque à l'interprétation que certain(e)s en font. C'est pour cette raison que le texte de Fatima Gallaire mérite d'être interprété comme une confrontation d'instances énonciatives, une opposition de discours en tant qu'ensemble polyphonique. De ce fait, dans cet univers où jouent et se déjouent les différents enjeux (pouvoir des ancêtres, pouvoir de la mère), les personnages se conçoivent comme une opposition discursive de plusieurs « je(s) » qui présentent une vision *subjective* du monde. Les discours contraires des personnages féminins sont réunis mais jamais confondus, l'énonciation au féminin ne culmine pas dans un « je » unique qui serait celui de *la Femme Algérienne*, mais renferme une multiplicité de « je(s) » qui correspond à une multiplicité de mondes irrémédiablement antagonistes.

Dans cette polyphonie, diverses idéologies se manifestent à travers les instances énonciatives, sans jamais présenter ouvertement ces idéologies en tant que telles.

Loin d'être un théâtre révolutionnaire ou un théâtre d'agitation politique, le théâtre de Fatima Gallaire est indéniablement un théâtre politique au sens large du terme.

Un théâtre politique au sens qu'entendait le dramaturge syrien Sa'dallah Wannous lorsqu'il affirme que :

Le théâtre est né politique, et il l'est resté. Même lorsqu'il semble indifférent à la politique, évitant d'en affronter les problèmes et qu'il s'éloigne autant que faire se peut, de ses détresses et de ses vertiges, le théâtre exprime, malgré tout, une position et occupe une fonction politique qui vise, en résumé, à détourner les gens des questions qui engagent leur devenir, et à les distraire de la réflexion sur leurs conditions de vie et aux moyens de changer celles-ci¹³.

C'est un théâtre qui repose sur le discours de ses sujets parlants, les « je(s) » de ses instances énonciatives, seuls témoins d'idéologies en conflit. Julia Kristeva dit à propos du texte polyphonique : « Le texte (polyphonique) n'a pas d'idéologie propre, car il n'a pas de sujet (idéologique). Il est un *dispositif* où les idéologies s'exposent et s'épuisent dans leur confrontation¹⁴. »

Nounou, vieille nourrice centenaire, ne voit aucune offense à la tradition ou à la religion dans le mariage de Princesse avec un non-musulman. Là où les vieilles du village perçoivent une trahison qui mérite la peine capitale, Nounou est prête à mourir pour défendre le libre choix de Princesse.

Le dialogue suivant peut illustrer cette opposition¹⁵ :

Zhor : C'est simple, pour nous, ce n'est pas un mariage. C'est une ignominie, une trahison, une désertion, un parjure...

Princesse : Une trahison, un parjure que de vivre tranquillement avec un homme ? [...]

Nounou : Ne vous gênez pas, vous qui vous prenez pour des juges : Moi, je ne crois qu'au juge suprême qui vous juge en ce moment même. [...] Il faudra que toutes ces folles me passent sur le corps avant de te toucher. (p. 64-65)

¹³ Sa'dallah Wannous, *Œuvres complètes*, tome 3, Damas, Edition al-'Ahālī, Damas, 1996, p. 35.

¹⁴ Julia Kristeva, in Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, p. 20. Entre parenthèses et en italique dans le texte original.

¹⁵ Les répliques citées sont tirées de : Fatima Gallaire, *Théâtre I*, Paris, Les quatre-vents, 2004.

Dans ces énoncés, le « je » de Nounou s'oppose clairement au « vous » du groupe de vieilles. Par l'utilisation de la forme tonique « moi », Nounou confirme sa différence, et se distingue du groupe des vieilles sorcières, selon son expression. D'ailleurs, ces dernières ne tardent pas à la condamner elle aussi : « Une femme en colère : (*montrant Nounou*) C'est elle la première pécheresse puisqu'elle a permis et protégé toutes ces turpitudes ! Elle doit être châtiée la première (p. 67).

Ici, l'emploi du pronom personnel « elle » marque bien la distance que la locutrice veut mettre entre elle et Nounou. Bien que dans la didascalie elle désigne Nounou de la main, elle ne lui adresse pas la parole directement.

Dans la deuxième pièce *Les Co-épouses*, le personnage de l'Ancêtre, vieille et sage, rappelle celui de Nounou. En défendant la jeune Siréna, femme indépendante et moderne, l'Ancêtre confirme l'homogénéité d'une vision tolérante et ouverte du monde qui dépasse largement une seule et unique génération.

Siréna : Bénis-moi, l'Ancêtre. On dit que je suis mauvaise fille parce que je sors les jambes nues mais tu sais que ce n'est pas vrai.

L'Ancêtre : On dit que tu es une fille mauvaise mais je sais que c'est faux ! Dieu te garde ! Dieu te protège ! (p. 152)

Ceci illustre clairement notre propos : malgré la différence d'âge, l'Ancêtre et Siréna se placent sur le même plan idéologique. Un autre exemple vient corroborer notre affirmation : une des vieilles est une Française convertie qui condamne aussi farouchement Princesse et sa nounou que les autres.

Odette : Il y a cinquante ans qu'Odette est morte, la chrétienne, l'infidèle ! Il y a cinquante que je suis Chérifa, la fidèle à la religion d'Allah. [...] Peut-on parler de mariage dans ce cas répugnant ?

Princesse : Je suis bien étonnée d'entendre ces paroles de mépris, venant de toi : toi qui par amour as bravé l'opinion de tout un pays pour vivre avec l'homme de ton choix ! Toi qui as été longtemps rejetée par les deux communautés ! (p. 67-68)

Les vieilles refusent d'admettre jusqu'à l'existence d'un monde *autre*, le dialogue apparaît donc comme une discussion interminable et sans issue.

À la question du groupe des vieilles (Existe-t-il des hommes en dehors de notre communauté et de notre religion ? p. 65), la réponse de Princesse est catégorique et formelle (La réponse est oui ! En dehors de notre beau pays, il existe des hommes. p. 65).

Nous confirmons donc que cette opposition ne se situe pas entre deux mondes matériels différents (Orient vs Occident ou encore vieux vs jeunes) mais bien entre deux perceptions de la vie, entre deux idéologies.

En revanche, le groupe des jeunes femmes, amies d'enfance de Princesse, a une position proche de celle de Nounou. Bien que le monde matériel de Princesse leur soit étranger, elles se montrent ouvertes à toutes autres formes d'existence.

- Les Français ne peuvent pas t'aimer comme nous.

- Il y en a un qui a su m'aimer !
- Et il a su te retenir ! Alors c'est un homme !
- Les Français ont-ils su te gâter ?
- Il y en a un au moins qui a su me gâter !
- Alors c'est vraiment un homme ! (p. 32)

Dans l'ensemble de la pièce nous remarquons que les différentes voix s'affrontent tout en restant autonomes. Les différentes perspectives individuelles restent néanmoins unies au sein d'une action unique, ces contradictions se développent donc à un même niveau dramatique, elles se présentent de manière juxtaposée. À l'action unique correspond une polyphonie du dialogue, un affrontement d'énonciations opposées. Des mondes antagonistes coexistent, et des voix contraires se confrontent dans un univers unique, un univers polyphonique. En ce sens, Fatima Gallaire est on ne peut plus « classique » car l'*agon* dramatique se situe dans le combat des mots. Comme nous l'avons précisé, les discours des personnages contiennent des points de vue idéologiques, qui s'inscrivent dans la dynamique d'une série dialectique. Ces points de vue sont présentés comme les points de vue d'un personnage donné. « Chaque opinion devient un être vivant, et ne peut être séparé de la voix humaine qui l'incarne ¹⁶. » Ce qui importe à Fatima Gallaire, c'est l'affrontement des points de vue, la discussion ouverte de *tous* les points de vue.

Pour conclure, l'univers de ces deux pièces est totalement occupé par les voix de femmes, Fatima Gallaire présente l'énonciation féminine comme seule capable d'exposer et de résoudre les problèmes qu'affronte la femme dans la société algérienne. C'est pourquoi les hommes sont marginalisés, et leur rôle se limite à annoncer les conflits (cf. le rôle du Renégat et du Cul-de-jatte dans *Princesses*) ou à les créer (cf. le rôle de Driss dans *Les Co-épouses*). Fatima Gallaire ne s'attaque pas aux hommes, mais elle dénonce la transmission d'une tradition oppressante par certaines femmes. Les femmes sont présentées comme victimes et bourreaux à la fois. La solution réside donc dans l'action des femmes pour se libérer elles-mêmes d'elles-mêmes. Ceci explique la saturation de la scène gallairienne où dominant nettement les voix féminines, où l'énonciation au féminin est maîtresse.

Princesse donne son nom à toutes les autres femmes. Ainsi, le titre de la pièce apparaît comme l'écho du prénom du personnage à la seule différence qu'il est au pluriel. Fatima Gallaire semble dire : Soyez toutes Princesse, soyez toutes des princesses.

Sources bibliographiques

- WANNOUS S. 1996. *Ouvres complètes* (Edition al-'Ahālī, Vol. 3). Edition al-'Ahālī. Damas.
GALLAIRE F. & DEJEUX J. 2004. *Théâtre I*. Quatre vents contemporain. Paris.
DORT B. 1995. *Le jeu du théâtre. Le spectateur en dialogue*. P.O.L. Paris.
UBERSFELD A. 1996. *Lire le théâtre*. Belin sup. Paris.
BAKHTINE M. 1970. *La poétique de Dostoïevski* (Seuil). Seuil. Paris.

¹⁶ Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, p. 49.

WANNOUS S. 1997. « Le théâtre de la politisation - masrah al-tasyiss ». In *Adab Wa Naqd*, (143), 98-98.