

**L'ÉCRITURE DRAMATIQUE DANS LE TEXTE THÉÂTRAL
ALGÉRIEN CONTEMPORAIN (L'OTAGE DE MOHAMED BOUSH
COMME MODÈLE)**

**DRAMATIC WRITING IN THE CONTEMPORARY ALGERIAN
THEATRICAL TEXT (THE HOSTAGE BY MOHAMED BOUSH AS
A MODEL)**

Salah ZEKKOUR¹

Brahim BENARFA*²

¹Université de Batna 1, Laboratoire de recherche sur le patrimoine intellectuel et littéraire en Algérie, Algérie. salah.zekkour@univ-batna.dz

²Université de Batna 1, Laboratoire de l'Encyclopédie Algérienne Simplifiée, Algérie. brahim.benarfa@univ-batna.dz

Résumé

Le texte théâtral représente un phénomène innovant dans la créativité littéraire arabe, en particulier dans la littérature algérienne. Émergeant comme un genre indépendant sans tradition préalable, il constitue l'un des premiers signes de renouveau dans la littérature arabe. Les premiers dramaturges ont cherché à imiter les modèles artistiques occidentaux, alors que diverses écoles théâtrales occidentales ont pénétré le monde arabe rapidement et simultanément. Cette arrivée soudaine n'a pas permis le développement de tendances théâtrales arabes mûres et authentiques, enracinées dans la société locale et l'expérience individuelle. Ainsi, le théâtre dans le monde arabe peut être considéré comme une création moderne, née dans et

* Auteur correspondant

pour son contexte contemporain. Cette étude examine comment les outils créatifs occidentaux ont été utilisés dans les textes théâtraux arabes, en évaluant à la fois leur fidélité aux sources originales et la manière dont ils ont été adaptés pour créer des œuvres authentiques reflétant les réalités culturelles et sociales de la société arabe.

Mots-clés : l'aliénation, la modernité, la prisonnière, le théâtre algérien, l'écriture dramatique

Abstract

The theatrical text represents an innovative phenomenon in Arabic literary creativity, especially within Algerian literature. Emerging as an independent genre without prior tradition, it marks one of the earliest signs of renewal in Arabic literature. Early playwrights sought to emulate Western artistic models, as various Western theatrical schools entered the Arab world rapidly and simultaneously. This swift influx did not allow enough time for the development of mature, uniquely Arab theatrical trends rooted in local society and individual experience. Thus, theatre in the Arab world can be seen as a modern creation, born in and for its contemporary context. This study examines how Western creative tools have been employed in Arab theatrical texts, assessing both their fidelity to original sources and the extent to which they have been adapted to create authentic works that reflect the cultural and social realities of Arab society.

Keywords: alienation, modernity, the hostage, algerian theatre, dramatic writing

L'établissement d'une étude scientifique sérieuse dans tout domaine littéraire ou artistique exige d'abord la mise en place d'une terminologie à travers laquelle le problème principal de l'étude est présenté. Dans le cadre de cette étude, plusieurs termes préliminaires sont liés à la question centrale, puisque la pièce de théâtre est un genre littéraire qui nous oblige à définir l'orientation de l'étude en tant que forme littéraire et artistique indépendante, influencée par diverses tendances artistiques. Avant tout, la pièce de théâtre est un texte écrit qui repose sur tous les éléments du récit au sens plein du terme. Elle nécessite nécessairement une structure narrative, car elle raconte une histoire ou un événement — soit à travers les dialogues et les actions de ses personnages, soit à travers un narrateur intégré au texte en tant qu'élément actif dans la chronologie narrative.

Le dialogue se distingue dans le texte théâtral comme un composant fondamental qui façonne sa langue et contrôle le déroulement de ses événements. Il s'agit du signe distinctif qui différencie le texte théâtral des autres formes de prose telles que le roman et la nouvelle. Le but de l'écriture d'un texte théâtral est de l'incarner sur scène à travers la performance. La langue dans laquelle il est écrit peut être purement en prose, purement poétique, ou un mélange des deux genres — poésie et prose.

Dans cette étude, nous cherchons à dévoiler la nature de l'écriture dramatique dans la pièce intitulée « L'Otage » de Mohamed Bouish, publiée par Ru'ya Publishing, Distribution and Media House au troisième trimestre 2013. Nous adoptons un plan de recherche divisé en deux parties : une section

théorique dans laquelle nous abordons les concepts de modernité, d'expérimentation et d'aliénation ; et une section appliquée dans laquelle nous analysons le texte au niveau de la structure dramatique, en mettant en lumière ses dimensions esthétiques.

Par conséquent, nous proposons le problème de recherche suivant:

Le texte de *L'Otage* représente-t-il un renouvellement formel et thématique du théâtre national, ou bien reconduit-il, sous une esthétique moderniste, des structures linguistiques et narratives issues du répertoire traditionnel féminin ?

Compte tenu de cela, les sous-questions suivantes

- Quels procédés rhétoriques et dramatiques Bouiche mobilise-t-il pour produire l'« étrangeté » du personnage et déconstruire le discours de la libération ?
- Comment se distribuent le temps et l'espace scéniques, et quelles sont les implications symboliques de leur indétermination temporelle ?
- Quelle différence critique existe-t-il entre la lecture de ce texte comme « récit historique de la condition féminine » et sa lecture comme « texte dramatique fondateur » du renouveau théâtral algérien ?

1. FONDEMENT THEORIQUE DE L'ETUDE

Grâce à cette étude, nous adopterons une position herméneutique distanciée, conjuguant empathie interprétative et rigueur analytique : il s'agit de comprendre les intentions du texte sans les absolutiser, et de juger les effets esthétiques et

idéologiques à partir d'indices formels. La pièce de théâtre, en tant que texte littéraire, ne diffère pas dans sa structure générale des composantes artistiques et des éléments créatifs que l'on retrouve dans les textes en prose. Elle ressemble beaucoup à la nouvelle en ce qu'elle comprend l'événement, les personnages, l'idée, le thème, l'intrigue, la complication et la résolution. Cependant, la caractéristique la plus marquante et dominante du texte théâtral est l'élément du dialogue, essentiel à la représentation scénique.

Les spécialistes divisent le texte théâtral en trois types : la tragédie, la comédie et le drame. Aristote, dans son ouvrage « La Poétique », a traité de la comédie et de la tragédie, mais n'a pas abordé le drame, qui n'est apparu que des siècles après lui. Au fil du temps, les outils créatifs du drame se sont développés et ont mûri, finissant par surpasser la tragédie et la comédie à l'époque moderne et contemporaine.

1.1 Approche méthodologique du sujet

La méthodologie scientifique exige de retracer l'histoire de cet art littéraire afin d'approfondir notre connaissance et notre compréhension de sa formation et de sa diversité à travers les âges. Nous nous appuierons sur un protocole à outils multiples et à rigueur scientifique

Analyse structurale : un système de compositions artistiques, de personnages, de dialogues/monologues, de temporalité, de spatialité, de conflit, de composition et de résolution dramatique, dans la limite de la logique du texte. dans un cadre linguistique et rhétorique qui étudie l'écran de projection

(poétique/populaire), l'alternance entre les registres familial et domestique, et la fonction expressive des espaces blancs comme signes de silence.

Analyse sémiotique : décryptage des signes scéniques et discursifs (objets symboliques, miroir, diable, silence, lumière) dans leur fonction signifiante au sein du discours théâtral, dans un cadre Dramatique et structurelle : à travers l'analyse de la construction scénique alternance dialogue/monologue, temporalité éclatée, spatialité métaphorique ainsi que des procédés de présentation de l'absence (le miroir, le diabolique, la voix hors champ).

2. LE RECIT DU THEATRE

De nombreuses études archéologiques font remonter les origines du théâtre aux civilisations anciennes telles que les Sumériens, les Babyloniens et les anciens Égyptiens, qui furent les pionniers de cet art, plus tard adopté par les Grecs. Cependant, le théâtre moderne doit son développement actuel aux pièces grecques antiques.

2.1 Ancien Héritage Théâtral

Le plus ancien héritage théâtral grec remonte à environ 534 av. J.-C., lorsqu'un concours de tragédie fut organisé à Athènes (Sabri 1970, 101). Certaines de ces pièces sont issues de fêtes religieuses organisées lors des moissons en l'honneur du dieu de la nature Dionysos. Ainsi, le théâtre grec est né dans le contexte de ces célébrations religieuses, rituels, mythes et croyances. Dans cet environnement, la comédie et la tragédie ont prospéré, et, comme l'indiquent les études, elles consistaient en des scènes

dialoguées entrecoupées d'hymnes et de danses primitives exécutées par un groupe d'acteurs-danseurs appelé le chœur.

Avec l'essor du classicisme en Europe au XVe siècle, il y eut une renaissance des traditions littéraires des civilisations grecque et romaine antiques. Les dramaturges classiques ont tiré les fondements de cet art des règles établies par Aristote, notamment les trois unités : unité d'action, unité de temps et unité de lieu.

Les classiques ont éloigné le théâtre de l'autorité de l'Église et des thèmes religieux (Ghenimi 1999, 542), l'orientant vers des directions humaines, sociales et morales. À leur époque, le jeu d'acteur s'est séparé du style performatif basé sur le dialogue et le chant accompagné de musique, pour devenir un genre littéraire indépendant reposant principalement sur la narration artistique. Les rôles furent alors distribués pour la représentation scénique, et les pièces historiques devinrent célèbres durant cette période, puisant leurs sujets dans la réalité sociale et abordant des événements historiques réels, comme « Henri IV » et « Henri V » de Shakespeare (Ghenimi 1999, 543).

2.2 Du milieu du XVIIIe au XIXe siècle

le romantisme est apparu comme une école littéraire et artistique, visant à briser les lourdes restrictions imposées par le classicisme, notamment les trois unités. Le romantisme a combiné la comédie et la tragédie, donnant naissance à ce que l'on appelle le drame, et le théâtre fut considéré comme un art nouveau représentant la vie. Ainsi, le drame romantique est apparu, mêlant le sérieux à l'humour et à la satire, dissolvant les

frontières qu'Aristote avait établies entre la comédie et la tragédie. La tragi-comédie est ainsi née, où des éléments d'humour et de divertissement étaient employés dans des histoires tragiques ou tristes pour réduire la tension dramatique, évitant ainsi que le public ne se lasse de la monotonie des événements tragiques. Vers le milieu du XIX^e siècle, l'école réaliste est apparue, prônant un théâtre sérieux, ou ce qui est devenu connu sous le nom de drame moderne. Les dramaturges réalistes tiraient les événements de leurs pièces de la réalité sociale et politique et de leurs expériences personnelles, attribuant des rôles à des gens ordinaires pour incarner des idées modernes et présenter des faits honnêtes et sérieux qui dépeignent la vie réelle dans un style littéraire artistique abordant les problèmes de la vie réelle et les questions de société.

3. L'ECRITURE THEATRALE CHEZ LES ARABES

La littérature arabe ne connaissait pas l'art du théâtre ni l'écriture dramatique telle qu'elle existait dans les civilisations anciennes ou telle qu'elle s'est développée en Occident jusqu'au milieu du XIX^e siècle. À ce propos, Muhammad Mandour déclare : « Le théâtre n'est pas l'un des arts littéraires traditionnels connus des anciens Arabes, et ils ne nous ont pas laissé d'héritage dans ce domaine semblable à celui qu'ils ont laissé dans d'autres arts littéraires, tels que l'éloge, la satire, l'élégie, la poésie amoureuse, les maqâmat, les sermons et autres formes traditionnelles de la poésie et de la prose arabes » (Mandour 2022, 7). En d'autres termes, le théâtre arabe est apparu sans tradition préalable. Les études modernes indiquent

que les germes du théâtre en tant que genre littéraire et artistique sont le résultat d'un contact direct entre les pays arabes et l'Occident. L'absence de cet art dans la littérature arabe s'explique par des considérations logiques, principalement liées à l'environnement social et naturel dans lequel vivait l'Arabe. À l'époque préislamique et au début de l'Islam, les Arabes menaient une vie bédouine, basée sur l'élevage et la conquête, et leur vie était caractérisée par la migration et l'instabilité. Un tel mode de vie ne fournissait pas les conditions nécessaires à l'émergence de ce genre littéraire aristocratique, qui dépend principalement du divertissement, de l'urbanisation, de la stabilité, du luxe et de la richesse.

L'émergence de cet art en tant que genre littéraire dans la littérature arabe était liée à l'enrichissement de la communication culturelle entre les pays arabes et l'Occident, en raison de la colonisation et de l'imposition de l'hégémonie occidentale sur le monde arabe, ainsi que de la promotion de la civilisation occidentale sous prétexte de civiliser l'Orient, considéré comme arriéré par rapport à la civilisation contemporaine. Au milieu du XIXe siècle, cette approche a été adoptée par de nombreux intellectuels et critiques éclairés par la pensée et la culture occidentales.

Les études indiquent que la réalité de l'expérience théâtrale arabe a produit « trois tendances entourant les perspectives de la renaissance théâtrale souhaitée » (Abu Haif 2002, 13), principalement basées sur des expériences théâtrales modernes

qui ont investi dans le patrimoine et formé leurs propres expériences uniques.

3.1 La première tendance

Appelle constamment au développement de formes théâtrales arabes qui, dans le passé, étaient des rituels ancrés dans les coutumes, traditions, folklore et littérature arabes. Il s'agit d'une recherche des racines d'un théâtre dont les fondements n'ont pas été pleinement établis dans le patrimoine culturel, mais qui se compose plutôt de fragments suggérant une ressemblance avec le théâtre occidental et servant de source de divertissement et d'amusement.

3.2 La deuxième tendance

Prône l'abandon de l'idée non productive d'authenticité et encourage l'adoption et la consolidation de la forme théâtrale occidentale dominante en tant que produit universel et culturel que les nations ont suivi et continuent de suivre. Il s'agit d'un appel à l'occidentalisation tant sur la forme que sur le fond, et dans certains cas, d'un appel à l'assimilation et à la fusion dans la civilisation occidentale.

3.3 La troisième tendance

Elle se tourne vers le théâtre en tant qu'art du spectacle, façonné par l'expérience et la pratique réelles qui affinent l'essence du phénomène théâtral et s'accordent avec la nature et les traditions du public arabe.

Si l'on examine la réalité de ces trois tendances et des pièces qu'elles ont produites, on constate que la plupart de leurs œuvres

« manquent des valeurs littéraires et artistiques qui garantissent leur pérennité » (Mandour 2022, 8). Tous les efforts dans ce domaine étaient des initiatives personnelles visant à établir ce genre littéraire comme un texte écrit et lisible, puis comme un septième art incarnant ce texte sur scène à travers le jeu et la mise en scène, puisque :

« nous sommes une nation encore nouvelle dans cet art, et nos écrivains, acteurs et metteurs en scène sont encore à la recherche d'eux-mêmes à travers le travail théâtral » (Abu Haif 2002, 13).

Le développement de cet art vise à réaliser l'identité arabe et à suivre le rythme de l'époque, notamment dans ses fonctions. « La question de l'authenticité est devenue étroitement liée à celle de la modernité » (Abu Haif 2002, 13). L'état actuel du théâtre demeure stagnant et vit en dehors de l'incubateur social et culturel, en raison du manque de soutien réel, que ce soit au niveau des individus créateurs, ou au niveau des institutions culturelles qui manquent du soutien matériel nécessaire à l'activité théâtrale dans ses dimensions créatives — jeu, mise en scène, décor — ou au niveau des gouvernements arabes qui n'ont pas investi dans cet art pour construire une société reliant son passé à son présent en s'inspirant du patrimoine de la civilisation arabo-islamique et en le réactualisant sous une forme contemporaine et civilisée (Ali Sayed 2016, 24).

4. LE CONCEPT DE MODERNITE AU THEATRE

La modernité est un terme d'origine et d'orientation occidentales, entouré d'ambiguïté et de confusion, que ce soit dans son contexte occidental d'origine ou dans sa diffusion

auprès d'autres nations par l'échange culturel ou la traduction. À l'origine, en Occident, elle était associée à tout ce qui est nouveau et n'était pas limitée à un domaine particulier. Le chercheur Jean Baudrillard affirme : « La modernité n'est pas un concept sociologique, politique ou historique qui enferme le sens, mais plutôt une formule distinctive de la civilisation qui s'oppose à la formule de la tradition » (Bara 2005, 14).

4.1 Mode de vie

En général, la modernité est un mode de vie, d'idées et d'opinions. Elle renvoie à l'ensemble du développement historique et au changement de mentalité, appelle au renouvellement et au développement constant, et rejette la soumission à l'ancien. Il est difficile de saisir tous les concepts et définitions occidentaux de la modernité dans son pays d'origine, et son concept n'a pas été limité en Occident à une tendance littéraire et critique, comme certains le pensent.

Si telle est sa situation dans son contexte occidental d'origine, qu'en est-il chez les Arabes en général et chez les Algériens en particulier ? Parmi les Arabes, la modernité s'est limitée à une tendance dans la critique et la littérature, avec des définitions et des concepts variés pour plusieurs raisons, dont les principales sont :

1. La différence de traduction entre le Machrek et le Maghreb, et la différence de la langue source de la traduction.
2. L'incapacité des chercheurs et théoriciens arabes à en donner une définition précise.

3. Cependant, les chercheurs et critiques arabes s'accordent sur trois faits concernant le terme de modernité :

- Premièrement : Ce terme est entré dans le discours intellectuel arabe sous l'influence de la modernité occidentale et par imitation.
- Deuxièmement : L'utilisation de ce terme comme tendance littéraire et critique a commencé dans la seconde moitié du XXe siècle, après la Seconde Guerre mondiale.
- Troisièmement : Les premiers à avoir lancé le slogan de la libération de l'art de la religion, de la nation et du genre furent le « Groupe Art et Liberté » (Ayyad 1993, 18), et l'influence occidentale était évidente dans ce qu'on appelle le modernisme arabe, notamment dans la première revue arabe moderne spécialisée dans la poésie et l'art, publiée par Youssef Al-Khal en 1959 (Al-Khal 2019, 8).

4.2 Le concept d'expérimentation au théâtre

L'expérimentation est un terme moderne dans le contexte du discours critique contemporain. Il est apparu en même temps que le terme de modernité et reste entouré de beaucoup d'ambiguïté dans la compréhension et l'utilisation, même si son sens lexical englobe tous les aspects de la vie depuis le début de la création. Il est à la base de toutes les tentatives de renouvellement et d'innovation dans divers domaines de la vie, ainsi que dans les arts, la littérature et la créativité humaine en général. Ce terme est arrivé avec un ensemble de concepts qui ont accompagné la modernité occidentale et a été adopté par les

critiques et créateurs arabes sous prétexte de renouvellement, de développement et de suivi de la civilisation contemporaine.

L'expérimentation au théâtre est liée à la méthode expérimentale, qui se manifeste par l'observation, la classification et l'hypothèse. La méthode expérimentale est une approche moderne qui utilise l'expérimentation scientifique dans les études et recherches en sciences naturelles et exactes. Puisque l'expérimentation est liée à la vie dans sa forme générale, en raison de sa nature changeante et renouvelable, elle a été transférée à la littérature, aux arts et aux sciences humaines, et est devenue une caractéristique distinctive du théâtre. (Mandour 2022)

« L'expérimentation s'est associée au concept de modernité dans les thèmes et les techniques de présentation, et cette perception est apparue après que l'art ait été influencé par les développements technologiques du XXe siècle, qui a connu une certaine dynamique et une tentative de rupture avec l'ordinaire » (Mary et Qassab 1997, 118)

Elle est devenue une caractéristique marquante du théâtre contemporain, en raison de la nature de ce genre qui n'est pas soumis aux cadres qui contraignent la représentation ou à une langue spécifique. Ainsi, l'expérimentation au théâtre est considérée comme une révolution contre la tradition et une rébellion contre les modèles et méthodes dominants du théâtre classique, qui, selon ses adeptes, ne sont plus capables de suivre le développement et le rythme accéléré de l'histoire. Les dramaturges et metteurs en scène ont donc cherché à créer de

nouvelles méthodes et techniques dans les représentations théâtrales qui dépassent l'ordinaire et suivent le rythme de l'époque, que ce soit au niveau de l'esthétique du texte ou au niveau des représentations effectives sur scène.

5.LE CONCEPT D'ETRANGETE (OU D'ALIENATION)

L'étrangeté est une technique théâtrale par laquelle l'auteur cherche à éloigner la réalité représentée de l'ordinaire afin que le sujet soit vu sous un nouveau jour, mettant en lumière ce qui était caché, ou attirant l'attention sur l'ordinaire et le fréquemment utilisé pour rapprocher le spectateur de l'événement, en mettant en valeur les caractéristiques historiques, les événements et les personnages comme des phénomènes transitoires qui nécessitent une critique.

Le concept d'étrangeté s'est cristallisé à la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle, « et a été lié au concept de modernité... Il est apparu d'abord dans les arts, notamment dans la peinture et la sculpture, après la disparition des dernières écoles esthétiques qui imposaient des règles fixes » (Boualem 2017, 53). Nous tenterons ci-après d'identifier la nature des éléments de l'étrangeté au niveau du texte et de la représentation.

5.1 L'étrangeté dans le texte

Pour réaliser l'étrangeté au niveau du texte théâtral, les auteurs utilisent certaines des méthodes de base que Brecht a identifiées dans son théâtre, que l'on peut résumer ainsi :

1. Utiliser le patrimoine pour inspirer la matière de la pièce : L'utilisation de la dimension historique dans la

représentation des événements permet au spectateur, dès le début, de s'en détacher, lui offrant ainsi la possibilité d'observer calmement et de réfléchir de manière critique à ce qui s'est passé dans le passé.

2. Tisser les événements théâtraux sur une longue période : L'ampleur des événements aide à créer un arrière-plan social étendu, offrant une image globale de la question posée, car le milieu social est le véritable héros et moteur du conflit dans le théâtre épique.
3. Construire les événements en scènes ou tableaux séparés: Chaque scène ou tableau se concentre sur une idée spécifique, de sorte que les idées de ces scènes convergent vers le thème de la pièce et reflètent l'événement principal comme des unités adjacentes dépourvues de l'intrigue qui relie le début de la pièce à sa fin.
4. Interrompre le déroulement des événements pour empêcher l'intégration du spectateur : Plusieurs éléments contribuent à cet objectif :
 - La présence d'un narrateur qui informe le public de l'arrière-plan des événements et lui en donne une idée dès le début, pour le protéger de l'anticipation et de l'anxiété qui dominent le théâtre dramatique, en plus de son intervention de temps à autre pendant l'événement, pour annoncer ou critiquer, car les événements ne doivent pas se succéder de manière trop marquée.

- L'utilisation de chansons : Les chansons sont utilisées pour interrompre le déroulement des événements. En plus de leurs nombreuses fonctions — résumer les événements, les commenter ou préparer les événements suivants — elles vont parfois à l'encontre de ce qui se passe sur scène, contribuant ainsi à éloigner le spectateur de l'événement afin de l'approcher de manière positive et de l'aider à clarifier ce qu'il aurait pu manquer en suivant l'événement.
5. La langue : La langue joue un rôle important dans l'étrangeté du texte, par le contraste entre la langue et le personnage qui la prononce. Le niveau de langue du discours doit être compatible avec le personnage et sa position sociale et culturelle.

6. ÉTUDE APPLIQUEE

Présentation de l'œuvre

- Auteur : Mohamed Bouish
- Titre : La Prisonnière
- Genre : Pièce de théâtre
- Éditeur : Maison d'édition, de distribution et de médias Ru'ya
- Année de publication : 2013
- Nombre de pages : 58
- Tirage de la première édition : 2 000 exemplaires

6.1 Description externe

L'ouvrage en question est un texte théâtral du dramaturge Mohamed Bouish, intitulé « La Prisonnière ». Il s'agit d'un livre de petit format, mesurant 21 cm de long sur 14 cm de large, pour un total de 58 pages. Cette édition a été publiée au troisième trimestre de l'année 2013.

6.2 Description interne

La couverture de la pièce présente une peinture artistique sur fond marron, traversé de lignes verticales. L'illustration montre une femme tenant un masque fendu en deux, large à la base et réuni au sommet. À travers la fente apparaît le beau visage d'une femme tenant le masque. En haut à droite du masque, on distingue l'image d'une arme à feu — un pistolet — dont le canon laisse échapper ce qui ressemble à un coup de feu. À l'arrière-plan de cette scène, on trouve des taches rouges et noires ainsi que des feuilles de plantes desséchées. Sur le côté gauche, il y a l'image d'un oiseau blanc ressemblant à une colombe, comme s'il couvait des œufs, de la lumière sortant de son bec comme un cri. L'arrière-plan comporte également des taches bleues et dorées ainsi que des feuilles de plantes vertes (Bouish, 2013).

À la page 2, une fiche technique de l'édition contient les informations de publication. À la page 3, l'auteur présente sa dédicace personnelle : à ses trois filles, aux membres de la troupe « La Bougie » qu'il a fondée, aux membres du Club de la Créativité Littéraire qu'il préside depuis sa création, à la troupe

amazighe « La Bougie » au Maroc, ainsi qu'à ses amis du monde arabe.

De la page 5 à la page 8, on trouve une introduction du Dr Ali Hassoun Al-Laibi, intitulée « L'aliénation dans la pièce "La Prisonnière" de l'écrivain algérien Mohamed Bouish ».

Aux pages 9 et 10, l'auteur propose une préface intitulée « À propos du texte », qui dit :

*Je regarde depuis mon miroir...
Depuis mon lit
Depuis ce mur qui me berce
Je suis la honte... Je tisse ma fuite de toi vers toi
Tu m'as ramassée de moi-même...
Enterrée vivante à la fin
Je...
Enterrée dans l'interprétation du texte
Je...
Enterrée dans la défaite de la raison
Je...
Enterrée vivante dans ton autorité... Me donneras-tu mes
rêves...*

De la page 11 à la page 57, le texte de la pièce est présenté, ce qui signifie que la pièce elle-même s'étend sur 47 pages. Le texte est rédigé sous forme de vers poétiques, dominé par de grands espaces blancs et une ponctuation marquée, notamment par des points de suspension.

6.3 Résumé de la pièce

Les événements de la pièce se déroulent sur scène tels que décrits par l'auteur, débutant par un monologue de la prisonnière, auquel répond le diable — tapi dans la cheminée de la chambre close où vit la prisonnière. Le décor se compose d'un miroir brisé, d'un lit et d'un oreiller. Le monologue et le dialogue se poursuivent entre trois personnages : la femme, le diable et la voix de la prisonnière à travers le miroir brisé, sur quarante-quatre pages, sous la forme d'un conflit entre la femme (la prisonnière), prisonnière de ses pensées et de son image, et entre le miroir et le diable caché dans la cheminée.

Mohamed Bouish a choisi le thème de l'oppression exercée par la société patriarcale arabe contre les femmes pour incarner les événements de sa pièce. Il y dépeint la femme comme un élément indésirable dans la maison familiale, bien qu'elle soit essentielle à la fondation de la famille et de la société. Pourtant, elle est traitée avec infériorité par rapport à ses frères. Parce qu'elle est femme, elle est considérée comme une honte qu'il faut voiler pour préserver son honneur, qui est aussi celui de la famille et, par extension, de la tribu. Le devoir de la couvrir, de la voiler et de contrôler son esprit et son comportement incombe aux hommes de la maison, du père au plus jeune frère. Elle reste voilée jusqu'à ce que vienne son tour de mariage, sans droit de choisir son partenaire — elle n'est qu'une marchandise pour celui qui souhaite l'épouser.

Le texte se compose de scènes narratives avec trois personnages principaux. La femme emprisonnée (la prisonnière) symbolise

plusieurs thèmes : la souffrance, la solitude, la privation, le désespoir et l'esclavage. Mohamed Bouish la présente ainsi dans l'introduction de la pièce :

« *Une femme se tient devant une petite fenêtre, son seul point de vue sur le monde extérieur... prisonnière d'une vision qui exerce son pouvoir sur les profondeurs cachées de l'esprit...* » (Bouish 2013, 11)

Le personnage du facteur, qui apparaît à la prisonnière une fois chaque printemps, représente la seule fenêtre d'espoir dans sa vie. L'auteur le présente ainsi :

« *L'homme est un facteur qui lui rend visite une fois par an pour lui offrir des rêves qu'il recueille dans le sommeil des gens...* » (Bouish 2013, 11)

La ligne dramatique commence dès l'ouverture, où la femme dit:

« *Pousse-moi vers toi... pousse-moi vers toi... disperse le sommeil du temps dans mes cils... Toi qui habites le coucher de mon rêve lointain... Me voici... dépouillée de mes rêves, t'attendant...* » (Bouish 2013, 12)

Le dialogue continue de basculer entre le moi (la prisonnière), son désir représenté par ses pensées, et les méthodes du diable. Le conflit apparaît comme un affrontement d'opposés : entre la femme prisonnière qui souhaite vivre pleinement ses droits et devoirs, l'âme incitatrice au mal, et le diable. Elle se soumet soit aux pièges de l'âme incitatrice au mal et à l'aliénation spirituelle — manifestée par des pensées négatives qui dominent son esprit

jusqu'à la soumettre à la contrainte, à la réalité et au destin inévitable — soit elle succombe aux ruses et aux murmures du diable, conséquence de la contrainte sociale imposée, qui exige la soumission (Bouish 2013, 22)

Le texte met l'accent sur la société arabe comme société dominée par les hommes, effaçant complètement la personnalité féminine. De plus, il considère la femme comme une honte qu'il faut soigneusement cacher. Mohamed Bouish exprime cette idée ainsi:

« Tu ne peux échapper à mon autorité et à ma voix... Une femme naît femme... alors le visage du père s'assombrit... et la mère craint la perte et l'avenir inconnu de sa fille... »

Il lie également la femme à l'honneur, l'honneur d'une femme étant sa virginité. L'auteur écrit à ce sujet:

« Cette autorité sacrée d'où tous les rêves ont été vidés... et l'a placée comme une poupée devant la porte de l'attente... »

L'attente ici signifie que la femme attend qu'un prétendant frappe à sa porte sans avoir aucun rôle dans la recherche ou le choix. Le mari est aussi présenté de façon terne et naïve, son apparition dans le texte se limitant à la défloration de la prisonnière, comme si l'auteur ne lui donnait qu'une fonction : satisfaire le désir sexuel et prouver l'honneur de la femme, après quoi son rôle s'achève (Bouish 2013, 22). Mohamed Bouish écrit :

*« Mon ami était arrogant... et sa présence était liée à...
Elle est devenue sa femme... »*

*J'ai levé la tête...
Il a dit : Que ta tête mûrisse...
Il faut la couper...
C'était mon corps... et la seule tache de sang était la preuve de
mon existence...
Le blanc taché de rouge pour signifier la femme
Les youyous quittent ma chambre pour la cour
Tu es maintenant une femme...
A dit ma mère...
Je n'étais pas une femme...
Les taches de sang m'ont redécouverte à partir de la côte
tordue...
Tu es maintenant une femme »*

L'auteur présente le personnage du diable comme une figure négative dont le rôle est de gâcher les rêves de la femme et de la pousser au désespoir (Bouish 2013, 30). Il le présente ainsi :

« Parmi eux, un diable vit dans la bouche de la seule cheminée de la maison... Sa mission est de transformer ces rêves en cauchemars dans l'esprit de la femme... »

7. MANIFESTATIONS DE LA MODERNITE

7.1 Lexique linguistique

Il s'agit ici du vocabulaire du dramaturge, façonné par sa culture, son environnement naturel et son climat social. Le lexique linguistique est l'un des traits stylistiques les plus importants pour juger de la modernité ou de l'ancienneté d'un texte théâtral. Plus la langue du texte se rapproche de la langue,

des termes et des symboles de la société, plus elle est moderne plutôt qu'ancienne (Bouish 2013, 11). Parmi les manifestations de la modernité dans la structure linguistique de « La Prisonnière », on trouve :

1. La prédominance des mots liés à la tristesse et à la dépression dans le texte de Mohamed Bouish lui confère une tonalité sombre et grave, donnant au lecteur l'impression que les femmes dans la société arabe en général, et algérienne en particulier, sont piégées dans l'enfer de l'esclavage et de l'oppression. Ce champ lexical semble être un appel voilé à la libération de la femme — du point de vue de l'auteur — de l'enfer du retard qui leur est imposé, un enfer produit par les coutumes, les traditions et la mentalité rétrograde de l'homme arabe musulman qui vit encore à l'ère de l'obscurantisme. Ce champ se manifeste par des mots comme : (prisonnière, coucher du soleil, prison, nuit, cauchemars, peur, rouille, larmes, visage brisé, agonie, porte fermée, rêves périmés, automne, cris, fuite, soucis, bruit du vent, solitude du lieu, isolement, voilée, trahison, contrainte, cauchemars, etc.). Mohamed Bouish écrit (Bouish 2013, 24):

*« Il autorise mon meurtre... Il n'y a rien de toi sauf la
préservation de ton honneur... »*

*« Tu es ordinaire... tu es le chêne flétri au coucher du
soleil... tu es inutile... »*

Ce passage dresse un tableau sombre de l'humiliation et

de la marginalisation des femmes dans leur société. À mon avis, cette perception alléguée n'existe que dans l'imagination de l'auteur, car la réalité des femmes arabes est celle de la libération. Elles sont devenues plus présentes dans divers domaines de la vie dans la plupart des pays arabes, notamment en Algérie. Toutes les statistiques soulignent cette présence massive, devenue un phénomène marquant, surtout face au recul de la présence masculine dans des secteurs comme l'éducation, la santé et l'administration (Bouish 2013, 24)

7.2 L'élément d'étrangeté (aliénation)

L'auteur emploie l'élément d'étrangeté à plusieurs niveaux, comme on le voit dans le passage suivant :

*« La prisonnière tente de retrouver ce qu'elle a perdu de sa mémoire. Elle va et vient dans la chambre sauvage et découvre soudain... un rat qui s'enfuit au bruit de ses pas... elle l'appelle...
Toi, le rat... toi, le rat...
Ta présence m'a manqué...
Ta peur de moi est-elle guérie maintenant ?
As-tu trouvé une issue ? »*

L'apparition soudaine du rat et le passage du dialogue à l'interpeller sur la raison de sa panique et de sa fuite devant la prisonnière, assiégée par le vide et la solitude mortelle, sont suivis par la prisonnière qui revient à ses propres préoccupations et à celles des femmes en général. L'auditeur est amené à croire

que la raison de la panique et de la fuite du rat est le regard inférieur porté aux femmes, comme si elles étaient une honte à cacher (Bouish 2013, 24). Mohamed Bouish écrit :

« Pourquoi fuis-tu devant moi ?

Suis-je une honte ? »

« Tu es peut-être une femelle comme moi... et tu pratiques la liberté mieux que moi... Ne t'éloigne pas... Viens, je te nourrirai de mon oppression

Sors-moi de ma coupe...

Je ne suis pas encore ivre...

Vraiment, je ne suis pas encore ivre... »

Ici, l'auteur introduit l'élément de l'esclavage et de la libération, comparant la prisonnière elle-même à une femelle rat, ce qui indique l'ampleur de l'insulte et du mépris, et les limites de la liberté des femmes telles que ressenties par la prisonnière de Bouish, qui estime que les femelles animales jouissent de plus de liberté que les femmes dans la société arabe. L'évocation de l'ivresse sert à justifier la fuite de la réalité amère vécue par les femmes, mais présenter ce type d'étrangeté est une imitation flagrante de l'approche occidentale, où la femme recourt à l'alcool pour échapper au mépris et aux fardeaux imposés par les hommes (Bouish 2013, 25).

7.3 L'élément de conflit

Le conflit est la colonne vertébrale du texte théâtral, sur lequel reposent les événements. C'est lui qui crée le suspense dans le texte narratif en général et dans la pièce en particulier, et il constitue un élément de beauté artistique. Le conflit, en tant

qu'outil créatif, relie les composantes artistiques. Dans « *La Prisonnière* », comme mentionné précédemment, le conflit prend la forme d'opposés : entre la femme prisonnière qui souhaite vivre pleinement ses droits et devoirs, l'âme incitatrice au mal, et le diable (Bouish 2013, 25). Dans ce conflit, la patience et la résistance de la femme emprisonnée et son attachement à l'espoir sont mises en avant par l'attente du facteur, qui apporte une lueur d'espoir pour la sortir de sa chrysalide vers la vie humaine avant qu'elle ne succombe et ne tombe dans les pièges de l'âme incitatrice au mal et de l'aliénation spirituelle qui la frappe de temps à autre, où les pensées négatives opposent une résistance féroce jusqu'à ce qu'elles la mettent à genoux et la soumettent aux chaînes imposées, au fait accompli et au destin inévitable, ou bien elle succombe et tombe dans les pièges et les ruses du diable (Bouish 2013, 25).

La fin du conflit dans « *La Prisonnière* » est faible et manque d'esprit créatif, car l'auteur n'a pas su maîtriser l'intrigue du dialogue, qui s'achève de façon ambiguë, ne satisfaisant ni le lecteur ni le spectateur. L'apparition d'une femme en remplacement du facteur pour libérer la prisonnière de sa geôle vers l'extérieur vaste est une sortie ambiguë et une prison plus large tant qu'elle ne porte pas d'objectif précis. Le fait que la sauveuse soit une femme peut suggérer de nombreuses obsessions, car le personnage de la sauveuse est ambigu, la destination visée est ambiguë, et la libération est partielle et n'indique pas une solution issue d'une prise de conscience de la

fragmentation et de la désintégration des valeurs et des principes dans l'espace ouvert (Bouish 2013, 25).

7.3 Langage obscur et simple

La langue du texte s'appuie sur certains détails de la vie (préoccupations, événements, peines, etc.). Le langage de Mohamed Bouish est dominé par un esprit poétique, car il a choisi d'écrire en vers, et la majeure partie du texte est rédigée sous forme de vers poétiques. Cela a conduit à une variation du niveau du discours linguistique, s'élevant parfois au niveau de textes poétiques raffinés, comme dans :

*« Me voici...
Emporte-moi vers toi...
Les cauchemars du temps m'attendent...
Emporte-moi de moi vers toi...
L'odeur de ton corps provoque mes cris...
Dois-je venir à toi ?...
...
Fuis les scorpions de ma mémoire et je t'offrirai ma peur
Me voici...
Toutes les villes sont fermées sauf ma fenêtre... »*

Parfois, il tombe dans la vulgarité, comme dans :

« Elle rit... rit toute seule comme si elle était folle... »

Il aurait été plus approprié de dire, par exemple :

*« Des vagues de rire la submergent jusqu'à ce que le spectateur
la croie folle. »*

Cette maladresse se répète, atteignant le niveau de la lourdeur, comme dans :

« Ce sont des cauchemars qui hantent ton approche des saisons... Approche-toi de moi et je te donnerai le secret du lieu... »

Il peut aussi recourir à des expressions familières, comme :

« Je ne dirai pas je t'aime... le front de mon père tombe... »

Ce qui est une traduction de l'expression algérienne (le visage de mon père tombe), exprimant l'humiliation. Il a remplacé « tombe » par « tombe », pensant que cela sert le but rhétorique, mais ce n'est pas le cas.

Le temps

Le temps est l'un des éléments techniques les plus importants d'un texte narratif, qui commence à un moment donné et se termine à un autre. Dans notre lecture de « *La Prisonnière* », l'auteur a négligé de préciser le temps, et le temps de création est le temps d'écriture de l'œuvre littéraire. Tout chercheur doit l'analyser, car il n'existe pas d'œuvre d'art sans lui. La pièce ne précise le temps des événements que par une simple référence aux saisons et à l'attente du printemps, lorsque la porte de la chambre s'ouvre et que le facteur arrive avec la bonne nouvelle attendue. Malgré l'utilisation du flashback et de l'anticipation, l'action se situe dans un temps inconnu, ce qui suggère que la question abordée se poursuit à travers une époque inachevée, la question du voile des femmes dans la société arabe étant

toujours d'actualité malgré une certaine ouverture au présent, mais l'auteur insiste pour relancer ce vieux sujet.

L'intrigue

Par intrigue, on entend le contexte ou le cheminement dans lequel se déroulent les événements du texte narratif, formant un tissu interconnecté où les personnages interagissent et avancent en douceur vers le conflit inévitable, qui capte l'esprit du lecteur pour suivre les événements. Le lecteur de « *La Prisonnière* » reste attaché à l'idée du texte et ne quitte pas l'événement avant son achèvement, d'autant plus que le texte est très court.

Le style

Par style, on entend la manière dont l'auteur formule et choisit les mots et les phrases pour exprimer ses idées ou construire des images poétiques pour former l'imaginaire mental, ou pour plonger dans la profondeur des sentiments humains et les objectiver. En examinant le style adopté par Mohamed Bouish, on remarque sa compréhension limitée des problèmes des femmes et de l'oppression psychologique qu'elles subissent de la part des hommes, malgré tous les progrès accomplis, que ce soit dans l'éducation ou dans l'ouverture aux inventions modernes à tous les niveaux. C'est comme si le texte nous ramenait à une époque révolue où la femme était voilée et privée de tout ce qui était accessible à l'homme.

La narration

En lisant la pièce, nous avons remarqué l'absence d'un récit qui inclut les événements et la présentation des idées dans le cadre

du temps et du lieu, et l'intrigue et l'escalade du conflit jusqu'au point culminant et à la crise, puis l'attente du moment de la délivrance. Mohamed Bouish a limité son texte à la présentation de ses idées en utilisant la technique du dialogue intérieur à travers laquelle il expose la prisonnière à son dilemme qui occupe le temps du texte, à savoir l'idée de libérer la femme de l'autorité de l'homme et de considérer sa naissance comme une source de tristesse et de peur dans la maison arabe, car la fille représente l'honneur du père, et cet honneur se limite à la possibilité que la fille perde sa virginité avant d'être mariée à son mari. Pour cette raison, la fille se sent lésée et inférieure à ses frères, et ce qui aggrave la situation, c'est qu'elle est surveillée par les hommes de la famille pour la protéger de tomber entre les griffes d'un homme qui la séduirait et entraînerait la famille dans la honte et l'humiliation parmi les membres de la tribu ou de la société.

Cette prudence héritée au sein de la famille et même du clan fait que la femme ressent le siège imposé sur elle, un siège qui limite sa liberté et lui donne l'impression d'être dans une grande prison dont elle ne peut sortir qu'en allant dans une autre prison, celle de la maison de son mari, où elle doit se cacher et se soumettre à l'autorité du mari. Cela freine ses désirs et ses penchants personnels, comme la pratique des passe-temps préférés des femmes, le shopping, la parure qui met en valeur sa beauté et ses désirs favoris, qui constituent sa liberté, selon l'auteur.

Mohamed Bouish a utilisé dans son texte la technique narrative de petits paragraphes, dont le plus long ne dépasse pas dix

lignes, qui apparaît à la page onze, et avec lesquels il commence son texte théâtral et détermine le cadre temporel du texte, en limitant le lieu à une chambre fermée et à un temps inconnu où il ne fait référence qu'à la saison du printemps où le facteur est présent, comme s'il visait l'idée de l'oppression continue des femmes à travers les époques. Ensuite, l'espace a été ouvert au dialogue intérieur (monologue) pour présenter l'événement et le conflit. Le texte est entrecoupé de paragraphes, dont le plus long ne dépasse pas cinq lignes, dans lesquels l'auteur confie la tâche de narration à un narrateur externe, comme à la page quinze (Bouish 2013, 15), où il écrit :

« Des coups légers à la seule porte au-dessus de la scène... la panique dissimule l'image de la prisonnière... puis elle se dirige vers le son, tente d'ouvrir la porte... la porte est verrouillée de l'extérieur... le seul qui puisse l'ouvrir est le facteur... Il a beaucoup tardé cette fois... D'habitude, il n'a qu'un seul passage... Il lui ouvre la porte au printemps et lui donne le paquet de rêves, puis disparaît jusqu'à l'année suivante... »

Le dialogue

Le dialogue est l'élément fondamental du genre théâtral, et c'est par lui qu'il se distingue, se classe et acquiert son importance grâce à sa fonction dramatique dans le récit et à sa capacité à briser la monotonie, car le système dramatique domine la structure narrative et fait du dialogue une technique auxiliaire pour les autres composantes artistiques qui forment le texte, permettant à l'auteur de révéler les événements facilement et avec fluidité. Mohamed Bouish a utilisé dans sa pièce à la fois le

dialogue externe et le dialogue interne, ou ce que les critiques de théâtre appellent monologue et dialogue. Le monologue domine la majeure partie de la pièce, l'auteur laissant son personnage principal parler et répondre, et de temps en temps il passe au dialogue, une fois en insérant la voix du diable émanant de la cheminée de la chambre, qui apparaît à la page 13 puis disparaît jusqu'à la page 33, occupant les cinq pages suivantes jusqu'à la page 38. Ensuite, le dialogue disparaît pour laisser place au monologue sur les quatre pages suivantes, puis le dialogue réapparaît à la page 43, disparaît à nouveau jusqu'à la page 46, puis se poursuit sur les pages restantes jusqu'à la fin du texte à la page 57.

8. OUVERTURE SUR LE RENOUVEAU DU THEATRE ARABE

L'ouverture vers un renouveau du théâtre arabe ne saurait se limiter à un simple aggiornamento esthétique ; elle s'inscrit dans une dynamique beaucoup plus vaste, celle d'une reconfiguration du rapport entre création, mémoire et identité. Ce théâtre contemporain se redéfinit à la lumière des tensions entre modernité et héritage, entre universalisme et enracinement culturel. Il devient, pour ainsi dire, le lieu d'un dialogue fécond où s'affrontent et se rejoignent les aspirations à l'émancipation artistique et la fidélité à une mémoire collective blessée mais vivante.

8.1 La dimension politique et culturelle : Malek Alloula comme modèle critique

La pensée de Malek Alloula demeure un point d'ancrage essentiel pour comprendre les soubassements politiques et

esthétiques du théâtre arabe contemporain. Dans *Le Harem colonial*, Alloula déploie une critique incisive du regard colonial, notamment à travers la photographie et la mise en scène de « l'Autre ». Il dévoile les mécanismes subtils par lesquels le pouvoir colonial a figé le sujet arabe dans des représentations stéréotypées, réduisant la femme à un corps silencieux, fétichisé et exproprié de sa parole.

C'est précisément dans cette lignée critique que s'inscrit Bouiche. En transposant la problématique de l'image vers celle de la parole dramatique, il investit la scène comme un espace de résistance symbolique. Le théâtre devient alors un lieu de reconquête du discours, un espace de désaliénation où la parole collective se libère des cadres imposés. Là où Alloula déconstruisait l'image coloniale, Bouiche reconstruit un imaginaire nouveau, fondé sur la réappropriation du verbe et sur la dignité retrouvée des voix marginalisées. Son geste artistique, profondément politique, consiste à décoloniser non seulement les formes, mais aussi les sensibilités et les modes de perception.

8.2 Récit et identité : de Tahar Ouettar à Bouiche

La réflexion sur l'identité et la mémoire dans la littérature algérienne contemporaine trouve également un écho dans l'œuvre de romanciers tels que Tahar Ouettar, Ahlam Mosteghanemi ou Rachid Boudjedra. Ces écrivains ont interrogé, chacun à sa manière, les fractures de la conscience nationale, les blessures du corps social et les silences de l'Histoire. Chez eux, la femme incarne souvent le lieu d'une mémoire vive, le témoin charnel d'une société en quête de sens.

Bouiche s'inscrit dans cette continuité tout en s'en démarquant : il déplace la quête identitaire du récit romanesque vers le champ scénique, où la parole devient geste, souffle et présence. Là où le roman tend à reconstruire l'Histoire par le récit, le théâtre, lui, la fait revivre dans la chair même du jeu. La comparaison invite donc à repenser la spécificité générique de *L'Otage* : s'agit-il d'une transposition dramatique du roman algérien de la mémoire, ou d'une création scénique autonome, capable d'élaborer sa propre grammaire du réel ?

En ce sens, le théâtre de Bouiche ne se contente pas d'illustrer les thèmes chers à la littérature algérienne postindépendance ; il en renouvelle les formes et les symboles. Il ouvre un espace de pensée où le collectif reprend corps, où l'individu redevient porteur de parole, et où la scène, plus que jamais, assume sa fonction de miroir critique et de laboratoire identitaire.

La pièce théâtrale est une forme littéraire singulière, dont la substance est issue de la réalité et s'enracine nécessairement dans la vie. Elle constitue à la fois le miroir du réel et l'expression de sa dynamique interne. Si la littérature arabe classique s'est longtemps tenue à l'écart de cet art pour des raisons artistiques, sociales et religieuses, c'est à l'époque moderne qu'elle s'en est véritablement emparée, cherchant à l'adapter à ses propres cadres culturels et symboliques. Dans cette perspective, le texte *L'Otage* de Mohamed Bouiche apparaît comme l'une des tentatives significatives visant à établir les fondements d'un théâtre authentiquement arabe et algérien. L'auteur s'efforce d'inscrire la pièce dans une double

logique : d'une part, l'expérimentation esthétique à travers la poésie, les espaces blancs et la fragmentation scénique ; d'autre part, la quête d'un discours de libération et de reconnaissance du féminin au sein d'un univers social encore marqué par des tensions identitaires.

Cependant, malgré cette ambition louable, le texte présente certaines limites d'exécution. D'un point de vue linguistique, il demeure entaché de nombreuses fautes grammaticales, de maladroites d'expression et d'erreurs typographiques qui affaiblissent sa portée artistique. Une relecture linguistique rigoureuse aurait permis d'en rehausser la qualité formelle et la cohérence stylistique.

Sur le plan conceptuel, la pièce souffre d'un certain décalage entre le propos et la réalité sociétale contemporaine : les thèmes du voile, de la domination masculine et de la restriction des libertés féminines, bien qu'importants d'un point de vue historique, semblent désormais refléter une époque révolue. Le texte paraît ainsi se situer dans une temporalité antérieure à celle de l'Algérie actuelle, où la femme a largement investi les sphères sociale, culturelle et professionnelle.

Néanmoins, ces fragilités ne doivent pas occulter la valeur pionnière du texte, ni son rôle dans la constitution d'une conscience théâtrale nationale. *L'Otage* illustre l'effort d'une génération d'auteurs cherchant à articuler la modernité esthétique et la fidélité identitaire, en conjuguant les héritages de la tradition orale et les expérimentations de la scène contemporaine.

En ce sens, l'étude de cette œuvre, replacée dans une problématique théorique claire textuelle, performative, féministe et postcoloniale, ouvre des perspectives fécondes pour penser le **renouveau du théâtre algérien**. La confrontation de Bouiche avec d'autres créateurs tels qu'Alloula, Ouettar, Boudjedra ou Mosteghanemi permet de situer son apport dans un mouvement plus vaste : celui d'un théâtre arabe en quête de son autonomie symbolique, oscillant. Ainsi, *L'Otage* se lit moins comme un texte achevé que comme une **œuvre de transition**, à la fois imparfaite et fondatrice, qui témoigne d'un passage décisif du récit à la scène, et du vécu collectif à la représentation dramatique.

BIBLIOGRAPHIE

Sabri, A. 1970. "Le théâtre : son origine, ses étapes de développement et les raisons du retard des Arabes à l'adopter." *Journal du Patrimoine Littéraire* 6 (2): 100-116.

Ghenimi, Med Hillal. 1999. *Littérature comparée*. Alexandrie, Égypte: Dar Al-Awda.

Mary, Elias, and Hassan Hannan Qassab. 1997. *Dictionnaire théâtral : concepts et termes du théâtre et des arts de la scène (Dictionnaire arabe-anglais-français)*. Beyrouth : Éditions Librairie du Liban.

Mandour, Mohammed. 2022. *Théâtre*. Le Caire, Égypte: Foundation Hindawi .

Bouish, Mohammed. 2013. *L'otage [Pièce de théâtre]*. tunis: Ru'ya Éditions Distribution et Médias.

Boualem, Mbarek. 2017. "Questions de l'expérimentation théâtrale contemporaine." *Revue de Littérature et de Langues*.

Bara, Abdelghani. 2005. *La problématique de l'instauration de la modernité dans le discours critique contemporain : une approche dialogique des origines épistémologiques*. Le Caire : Organisation Générale Égyptienne du Livre.

Ayyad, Choukri Mohammed. 1993. *Écoles littéraires et critiques chez les Arabes et les Occidentaux*. Edited by World of Knowledge Series. Vol. 177. Kuwait: Édité par la série Monde du Savoir, Conseil National pour la Culture, les Arts et les Lettres.

Ali Sayed, Ismail. 2016. *L'histoire du théâtre arabe au XIXe siècle*. Le Caire: Fondation Hindawi pour l'Éducation et la Culture.

Al-Khal, Youcef. 2019. *La modernité dans la poésie*. Beyrouth: Dar Al-Taliaa.

Abu Haif, Abdullah. 2002. *Le théâtre arabe : questions, visions et expériences*. Damas, Syrie: Union des Écrivains Arabes.