

#05

ENVERS UN TEATRE MENOR: L'ANTÍGONA ALGERIANA DE MYRIAM BEN

Caroline E. Kelley

Doctora en Filosofia i Lletres.

Simone de Beauvoir Institute - Concordia University

caroline.e.kelley@gmail.com

Cita recomanada || KELLEY, Caroline E. (2011): "Envers un teatre menor: l'Antígona algeriana de Myriam Ben" [article en línia], 452ºF. *Revista electrònica de teoria de la literatura i literatura comparada*, 5, 74-98, [Data de Consulta: dd/mm/aa], < <http://www.452f.com/index.php/ca/caroline-kelley.html> >

Il·lustració || Nadia Sanmartín

Traducció || Montse Meneses

Article || A petició | Publicat: 07/2011

Llicència || Reconeixement-No comercial-Sense obres derivades 3.0 de Creative Commons



Resum || En aquest article, llegeixo *Leïla*, poème scénique en deux actes et un prologue de Myriam Ben com a reinterpretació de l'Antígona de Sòfocles. Sostinc que aquesta barreja de teatre algerià, història i tragèdia grega generen una varietat de «teatre menor» que es proposa soscavar les estructures dramàtiques establertes i les narracions imperants de la història de la Revolució Algeriana (1954-1962). Treballant des de l'esbós d'una obra canònica, la dramaturga descentralitza la tragèdia grega mitjançant una adaptació tècnica estimulants i, alhora, refuta les ficcions que embolcallen els esdeveniments de la lluita per l'alliberament, el Front d'Alliberament Nacional (FLN) i, especialment, l'enderrocament militar del President Ahmed Ben Bella a mans del seu ministre de Defensa, Houari Boumediene, l'any 1965. Malgrat que el context és específic, la naturalesa al·legòrica de l'obra dona una idea d'universalitat. Tot i que l'entorn és indubtablement l'Algèria de la postrevolució, la història que transmet pot tenir lloc a qualsevol país —al passat o al present— ja que les dictadures no es limiten al nord d'Àfrica.

Paraules clau || Literatura menor | Desterritorialització | Gilles Deleuze | Literatura algeriana en francès | Literatura comparada | Antígona.

Abstract || In this paper, I read Myriam Ben's *Leïla*, *poème scénique en deux actes et un prologue* as a reinterpretation of Sophocles' *Antigone*. I contend that this blend of Algerian theatre, history and Greek tragedy yields a variety of 'minor theatre' that sets out to undermine established dramaturgical structures and prevailing historical narratives about the Algerian Revolution (1954-1962). Working in the outline of a canonical work, the playwright decentres the classic tragedy by way of a thought-provoking technical adaptation while, at the same time, refuting the fictions shrouding the events of the liberation struggle, the *Front de Libération Nationale* (FLN) and, especially, the military overthrow of President Ahmed Ben Bella by his Defence Minister Houari Boumediene in 1965. Despite the specificity of its context, however, the allegorical nature of the play allows for a sense of universality. While its milieu is undoubtedly post-revolution Algeria, the story it communicates might take place in any country past or present —dictatorships not being limited to North Africa.

Keywords || Minor Literature | Deterritorialization | Gilles Deleuze | Algerian Literature in French | Comparative Literature | Antigone.

0. Introducció

La qualitat universal de l'obra *Leïla, poème scénique en deux actes et un prologue* fa que s'obri als públics de fora de França i Algèria i convida a una plèthora d'interpretacions. Tanmateix, la dramaturga evita un universal masculí i estructura la seva obra entorn una heroïna, Leïla. La centralitat del personatge femení contribueix en la intenció política de l'autora. De fet, la reinterpretació que fa Myriam Ben de l'Antígona es concep i es representa com a acte polític que ens anima a reavaluar les nocions rígides d'identitat, ciutadania, família i societat, per exemple, des del punt de vista d'un "caràcter menor": una *moudjahida* algeriana. La meua lectura intenta subratllar la continuació entre acció política i la pràctica de l'escriptura. Per abordar aquests arguments, tractaré les teories de "literatura menor" i "teatre menor" de Gilles Deleuze i Félix Guattari que constitueixen la fibra teòrica d'aquest article. A continuació segueix una visió general del context teatral i històric francès i algerià en què Ben va escriure la seva obra. Finalment l'article inclou una lectura minuciosa de *Leïla, poème scénique en deux actes et un prologue* al costat de la praxi de teatre menor.

1. Allò menor

A *Kafka: Pour une littérature mineure* (1975), Gilles Deleuze i Félix Guattari defineixen com a literatura menor aquella que no és en una "llengua menor" però, més ben dit, que crea una minoria en una "llengua major" (Deleuze, Guattari, 1975: 29). I el que és més important, en literatura menor la llengua pren forma mitjançant un fort sentiment de desterritorialització (ibídem). Una segona característica de la literatura menor és la seva naturalesa política: "Tout y est politique," expliquen (1975: 30). L'individu està fixat a allò social; el subjecte sempre està associat a allò polític:

Son espace exigü fait que chaque affaire individuelle est immédiatement branchée sur la politique. L'affaire individuelle devient donc d'autant plus nécessaire, indispensable, grossie au microscope, qu'une tout autre histoire s'agite en elle (1975: 30).

El tercer element de la literatura menor és el seu valor enunciatiu col·lectiu; l'autor queda connectat immediatament a una acció comuna i allò que diu o fa és necessàriament polític. Allò polític contamina qualsevol enunciació (1975: 31). I com la consciència col·lectiva o nacional és "souvent inactive dans la vie extérieure, et toujours en voie de désagrégation," és la literatura la que es troba carregada positivament d'aquest paper i la funció de l'enunciació col·lectiva, fins i tot revolucionària (ibídem). La literatura menor, de manera significativa, té la possibilitat d'expressar una altra comunitat

potencial, de forjar el mitjà d'una altra consciència i una altra sensibilitat (1975: 32). De manera similar a la praxi del *pensée-autre* ideada per Abdelkébir Khatibi (1983), una literatura menor estableix “les conditions révolutionnaires de toute littérature au sein de celle qu'on appelle grande (ou établie)” (Deleuze and Guattari, 1975: 33). La marca la llengua en el procés d'esdevenir (*devenir-mineur*); una llengua d'intensitats i vibracions variades. D'aquesta manera, una literatura menor també té elements de polifonia i discordança. A *Pour une littérature mineure*, Deleuze i Guattari s'interessen en la manera que Kafka desterritorialitza la Praga alemanya a través de l'escriptura palimpsèstica per crear la possibilitat “de faire de sa propre langue” (1975: 48). Mentre que l'argument que diu que la literatura menor és intrínscament política és relativament directe, el concepte de “desterritorialització” demana una explicació més a fons per aclarir els meus arguments en aquest article¹.

Deleuze i Guattari expliquen el concepte de desterritorialització a *Mille plateaux* (1980). A l'obra argumenten que la llengua és un mecanisme per a l'acció, per fer que passin coses amb les paraules. Per exemple, quan un jutge llegeix un veredict de culpabilitat, les paraules que pronuncia transformen l'acusat en culpable. En aquest sentit, la llengua no és neutra sinó que codifica i reforça un determinat ordre social. A més, tota llengua té unes normes que determinen l'articulació acceptable i inacceptable de paraules —una articulació inacceptable és el desviament de la “norma” i no s'acostuma a encoratjar. Per exemple, els dialectes o l'ús de frases incorrectes gramaticalment i argot es consideren com a abandonaments de la llengua estàndard. A *Mille plateaux*, Deleuze i Guattari veuen l'aplicació d'aquests estàndards lingüístics com a la imposició d'una jerarquia de poder. No obstant, la llengua aconsegueix mantenir-se en un flux constant quan es desafien o es revisen els estàndards. Aquest és el procés de desterritorialització i reterritorialització. Quan es subverteixen les normes de la llengua, el resultat és la desterritorialització. Es desposseeix la llengua dels codis habituals i se l'aparta de l'estructura lingüística on viu. D'altra banda quan s'apliquen les normes de la llengua o quan regna la seva versió desterritorialitzada, el resultat és la territorialització o la reterritorialització; aquest procés és infinit perquè els estàndards de la llengua estan desestabilitzats, negociats i esmenats.

Mentre Deleuze i Guattari van limitar el seu estudi d'allò menor a la prosa, Deleuze amb el temps va ampliar la noció per abastar el teatre i el cinema. A l'assaig “Un manifeste de moins”, exposa l'obra de teatre *Richard 3* del dramaturg contemporani italià Carmelo Bene com a exemplar d'allò menor al teatre. El treball del dramaturg és un exemple convincent d'allò menor en la mesura que reconfigura radicalment les obres de Shakespeare per canviar-ne el seu significat.

NOTES

1 | ITinc un deute amb Ronald Bogue (2003; 2005) i J. Macgregor Wise (2005) per la seva revelació sobre el concepte d'allò “menor” per a la meua anàlisi.

Més específicament, Bene elimina personatges clau i adorna d'altres d'importància menor o afegeix personatges que no són al text original (per exemple, treu Romeo de l'adaptació de *Romeu i Julieta* i tots els personatges masculins excepte Ricard de *Richard 3*). En tots aquests casos, l'eliminació d'alguns personatges dóna l'oportunitat de construir-ne d'altres; és en aquest doble procés que Deleuze localitza l'essència del teatre crític de Bene: "Ce théâtre critique est un théâtre constituant, la Critique est une constitution" (Bene, 1979: 88). Aquest procés estratègic permet la possibilitat d'esdevenir una dramaturgia nova i diferent. La noció d'un teatre menor per tant construeix l'idea de literatura menor ja que no només desestabilitza la llengua codificada sinó que també fa que les convencions del discurs i el moviment ho facin.

Tanmateix, seria una negligència proporcionar una explicació d'allò menor en la literatura i el teatre sense oferir exemples de les crítiques que han rebut aquestes teories. Els principals punts per a la discòrdia tenen a veure amb el romanticisme de la fórmula i la falta de consideració per les situacions polítiques reals. Samia Mehrez adverteix:

The formula proposed by Deleuze and Guattari in *Pour une littérature mineure* stops short at the glories of deterritorialization. It leaves us with a subversive potential in 'minor' literature that does not seek to empower itself beyond the revolutionary conditions which it produces within the heart of the dominant, as if revolutions do not seek legitimacy and territory (1993: 28)².

De la mateixa manera, Winifred Woodhull, avisa respecte Deleuze de l'"alternative politics, which mobilizes 'wild' modes of social and cultural analysis in order to elude the politics of representation" (1993: 198). Woodhull està preocupada pel canvi postestructuralista del 1968 que va transmetre una visió de la literatura capaç de desestabilitzar el significat. Com a resultat, al·lega que els teòrics postestructuralistes que afirmaven que la llengua per sí sola posseïa la força per subvertir els discursos dominants va enfosquir un moviment feminista algerià emergent (Woodhull, 1993: 198).

Malgrat aquestes preocupacions, hi ha especialistes feministes i postcolonials com Elizabeth Grosz i Françoise Lionnet que han reexaminat el treball de Deleuze i Guattari tot buscant un recolzament teòric que pugui ser útil en desafiar "dominant philosophical paradigms, methods, and assumptions" (a Olkowski, 1999: 54). Grosz conclou que la seva (re)conceptualització dinàmica dels sistemes de pensament té l'efecte de desestabilitzar el poder i l'autoritat en "sweep[ing] away metaphysical frameworks" que allunya que les dones i altres minories "from devising their own knowledge and accounts of themselves" (1999: 55).

NOTES

2 | Renato Rosaldo (1987) i Caren Kaplan (1987) han formulat crítiques semblants a la literatura menor de Deleuze i Guattari en un número especial de *Cultural Critique*

A més, Grosz veu un reconeixement de la fluidesa de l'identitat i la multiplicitat en el treball de Deleuze i Guattari; un aspecte integral del qual és el nomadisme i la desterritorialització, en què la diferència es configura fora de les construccions oposades, les jerarquies que s'esfondren i les estructures binàries. De la mateixa manera, Lionnet dóna forma a una aproximació útil a l'escriptura femenina postcolonial, que anomena *métissage*, i que deriva en gran part del treball de Deleuze i Guattari entorn la literatura menor i la desterritorialització³. La seva aproximació permet que el lector vegi l'espai creat per l'escriptura femenina postcolonial, marcada pel procés de *devenir-mineur*, en què "esdevenir" és una forma de pluralitat.

Amb aquestes explicacions i crítiques en ment, situo amb inseguretat l'obra *Leïla, un poème scénique en deux actes et un prologue* al costat d'una discussió sobre el teatre menor per explorar de manera crítica les maneres en què les intencions polítiques i literàries es barregen i interactuen⁴. Com Mehrez, crec que és important revelar l'espai reterritorialitzat que fabrica aquesta escriptura per reconèixer una experiència femenina militant de la Revolució Algeriana representada a través del procés complex d'escriptura de la vida i la representació.

2. Context històric

Myriam Ben va escriure *Leïla, poème scénique en deux actes et un prologue* i dues obres més, *Karim ou jusqu'à la fin de notre vie* i *Prométhée*, l'any 1967. Es podria dir doncs que la seva base artística és el teatre⁵. Totes tres obres se centren en els esdeveniments de la Revolució Algeriana i dues recorren com a inspiració a la tragèdia grega de manera significant. L'elecció del gènere no és cap coincidència. Abans que Ben estudiés la llengua russa i la seva història, va estudiar llengües clàssiques a Algèria després que li neguessin la possibilitat de formar-se en àrab literari. Per tant, és probable que estigués familiaritzada amb les tragèdies canòniques grüegues i fos conscient de la seva popularitat entre els contemporanis europeus en les seves exploracions dramàtiques de la fragilitat de la democràcia⁶. No obstant això, si no va llegir *Antígona* en l'original grec, va llegir-ne la traducció perquè els clàssics ocupaven un lloc important en la formació d'acadèmics a França durant aquesta època (Leonard, 2005).

El catàleg en línia de l'Harmattan resumeix *Leïla* com una història de "les faits qui ont conduit au coup d'Etat de 1965 et à l'arrestation de Ben Bella" (*L'Harmattan France*, 2011). L'obra també surt a la pàgina web de Radio France com a lectura recomanada sobre el President Ben Bella després d'un article que anuncia una sèrie

NOTES

3 | L'aproximació teòrica de Lionnet depèn profundament de la créolité, una praxi literària desenvolupada per l'escriptor martiniquès Edouard Glissant, acompanyat pel moviment social epònim (el seguidors s'anomenaven *les créolistes*). Vegeu Edouard Glissant (1981) i Catherine Le Pelletier (1998)

4 | En llegir l'obra de Myriam Ben al costat (o entrelaçada amb) una discussió de la literatura menor, espero evitar violentar el text. El que vull dir és que evito col·locar el text en un marc teòric en què no encaixa del tot. D'aquesta manera, intento involucrar-me en l'aproximació "menor" que ofereixen Deleuze i Guattari en comptes d'aplicar simplement la teoria de manera indiscriminada.

5 | Vegeu Christiane Chaulet Achour i Zineb Ali-Benali (1991 : 273). De fet, és una de les primeres dramaturgues d'Algèria. Assia Djebar va publicar la seva obra *L'Aube rouge* l'any 1969.

6 | Entre les conegudes adaptacions europees d'Antígona s'inclouen la de Jean Anouilh, *Antigone* (Paris: La Table Ronde, 1946) i la de Bertolt Brecht, *Antigonemodell* 1948 (Berlin: Gebr. Weiss, 1948).

documental sobre la seva vida. Abans que es publicqués l'any 1988, uns actors algerians exiliats van llegir *Leïla* al *Petit T.N.P.* el juny de 1968 dirigits per Mohamed Boudia mentre era administrador del *Théâtre de l'Ouest Parisien* (TOP). La data de la publicació de l'obra, tres dècades després de la seva composició, és significativa ja que l'interès en l'escriptura de les dones algerianes entre les editorials franceses ha augmentat amb la culminació de la crisi civil algeriana dels anys noranta (Chaulet-Achour, 2003). A més, l'actriu francesa Jocelyne Carmichael va atraure atenció sobre la dramaturgia de Ben a través de l'adaptació i la representació del seu conte *Les Enfants du mendiant*, dins la mateixa edició que *Leïla*⁷. Mentre que aquesta recepció va jugar indubtablement un paper important en la publicació de les seves obres, és essencial examinar l'específic context històric, cultural i polític en què Ben va escriure *Leïla* perquè n'impregna la lectura.

En una publicació sobre la influència dels clàssics en el pensament francès després de la Segona Guerra Mundial, Miriam Leonard (2005) exposa que les al·lusions als antics grecs eren relativament habituals en cercles intel·lectuals i polítics ja que el "post-war France's encounter with the Greeks gave rise to a new interrogation of the political" (Leonard, 2005: 3). Repassant textos de Jacques Derrida, Michel Foucault, Luce Irigaray, Jacques Lacan i Claude Lévi-Strauss compresos entre 1959 i 1974, cita el desenvolupament de la filosofia francesa durant aquest període:

The heroic period of Existentialism corresponded to a moment in which social structures, in France at least, were in effective dissolution. As the German occupation and Vichy government collapsed together they left a void in which for a time there were no rules, so that existing subjects could have the experience of making their own. [...] This historical moment marked the limit of the swing toward existence at the expense of structure (Caws, 1992: 4-5, in Leonard, 2005).

La Segona Guerra Mundial, la Revolució Algeriana i el Maig del 68 així com la miríade de fracassos del comunisme van produir un canvi radical diferent dins l'intel·lectualisme francès.

No obstant això, cal tornar al període que va seguir la Segona Guerra Mundial per comprendre l'interès renovat en l'antiguitat com a font d'inspiració:

It is problems of political involvement versus political abstinence, individual versus collective responsibility, thrown up in the wake of the German occupation, which lie at the centre of the post-war engagement with classical Athens and its own explorations of democracy and tyranny (Leonard, 2005: 5-6).

Sense resultar sorprenent, juntament amb la fascinació pels grecs hi havia entre els teòrics francesos un debat sobre el paper de la

NOTES

7 | Carmichael va adaptar *Les Enfants du mendiant* en obra de teatre i la va representar a Montpeller, França, l'any 1995. Més tard es va representar al Festival d'Avignon. Carmichael també ha adaptat *Cette fille-là* de Maïssa Bey. Vegeu Jocelyne Carmichael (2003)

història:

Sophocles, it would seem, brings the importance of historical distance back into the equation. It is precisely through this negotiation of the historical specificity of antiquity that some of the most interesting political debates in the intellectual history of post-war France have arisen (Leonard, 2005: 7).

Tanmateix, l'interrogació del discurs històric i el desafiament concomitant al subjecte modern —elements integrals a aquestes obres— es veien com a aposta perillosa en el context de l'Europa de després de la guerra (2005: 13).

Com a persones involucrades en els debats sobre la relevància contemporània de la tragèdia grega i la responsabilitat de l'individu per enfrontar-se a l'estat —a part de les figures intel·lectuals esmentades abans— s'inclouen acadèmics grecs com Pierre Vidal-Naquet, un obert defensor dels drets humans i de la legislació anti-tortura⁸. Conegut per les seves crítiques al govern francès durant la Guerra Algeriana, Vidal-Naquet es va unir a altres personatges d'esquerra i comunistes que donaven suport a l'autonomia algeriana com Henri Alleg, Francis Jeanson i advocats del FLN com Jacques Vergès per treure a la llum i condemnar l'ús de la tortura en algerians (i ciutadans francesos) per part de militars francesos. També va estar en actiu als anys seixanta al període previ a les protestes d'estudiants de França al maig del 68, una època en què es revisitaven els clàssics grecs per reflectir la commoció social. Tot i que Ben no participava directament en debats intel·lectuals apassionats sobre els grecs i la falta de solidesa de la democràcia, sabia que tenien un paper important en el món acadèmic a França i va connectar amb diverses persones que eren al centre d'aquestes discussions a París.

La història de l'home de teatre Mohamed Boudia i els seus companys del FLN també mereixen atenció, ja que l'obra de Ben es basa profundament en aquest esforç del context polític. Boudia va arribar a l'escena teatral francesa a mitjats dels anys cinquanta quan el FLN de França va realitzar la seva crida a artistes i actors algerians perquè s'unissin a la lluita per a la independència (Cheniki, 2002: 34). Es trobava al bell mig d'aquest esforç fins l'any 1959 quan els francesos van conèixer els propòsits didàctics del FLN-França i el van arrestar. Malgrat el seu empresonament a Fresnès, va continuar escrivint i representant obres a la presó, moltes de les quals eren adaptacions d'obres canòniques franceses. Mentre Boudia complia la seva pena, la *troupe artistique du FLN* va continuar amb Mustapha Kateb al capdavant. L'objectiu principal de la companyia era informar les persones sobre la lluita per l'alliberament. Des de 1958 fins el 1962, hi va haver tres grans produccions. Cadascuna intentava il·lustrar la lluita col·lectiva i urgent de la gent a través de l'estructura i l'animació (Cheniki, 2002: 35). Les obres del FLN es

NOTES

8 | Els textos de Vidal-Naquet sobre la Segona Guerra Mundial, la Revolució Algeriana i la tragèdia grega inclouen per ordre de publicació: Pierre Vidal-Naquet, *L'affaire Audin* (1958), *Torture: cancer of democracy, France and Algeria*, 1954-62 (1963), Jacques Vergès, Michel Zavrian, Maurice Courrégé and Pierre Vidal-Naquet, *Les disparus : le cahier vert* (1969), Pierre Vidal-Naquet and Comité Maurice Audin., *La raison d'état : textes publiés par le Comité Maurice Audin* (Minuit, 1962), 'Du bon usage de la trahison', *Flavius Josèphe: La guerre des juifs*, (1975), *Les juifs, la mémoire et le présent* (1981), *Les assassins de la mémoire* (1987), *La démocratie grecque vue d'ailleurs: essais d'historiographie ancienne et moderne* (1990), *Mémoires--La brisure et l'attente, 1930-1955* (1995), *Mémoires--Le trouble et la lumière 1955-1998* (1998), Denise Barrat and Robert Barrat, *Algérie, 1956 : livre blanc sur la répression* (2001).

presentaven a ciutats industrials franceses —centres urbans amb poblacions d'immigrants— així com en camps de detenció, hospitals i als *maquis* de la frontera algeriana.

Després de l'alliberament del país, els membres de la revolucionària *troupe artistique* es van convertir en l'ànima de l'empresa de teatre nacional *Le Théâtre national algérien* (TNA), amb seu a l'*Opéra d'Alger*. Els dos homes al darrere del nou teatre estatal eren els veterans del FLN, Mohammed Boudia i Mustapha Kateb. No és sorprenent que creguessin en l'ideal d'un teatre popular de la gent i per a la gent. Sota la seva direcció, el TNA va créixer durant els primers anys de la independència amb la producció de més d'una dotzena d'obres de teatre originals algerianes i aproximadament vuit d'estrangeres. Com va passar durant la guerra, la companyia va adaptar amb freqüència obres canòniques de dramaturgs com Molière i Shakespeare (Cheniki, 2002: 41). Tot això va acabar l'any 1965 quan Boumediene va deposar Ben Bella. Com la policia el buscava, Boudia va fugir del país. Durant aquesta època hi va haver altres intel·lectuals que també van triar exiliar-se; els que van decidir quedar-se a Algèria s'arriscaven a ser arrestats, empresonats i torturats. Aquests esdeveniments van provocar una ruptura dins les comunitats artístiques i intel·lectuals del país i, així, va acabar un període de relativa fecunditat cultural. El descontent de Boudia amb la deposició militar de Ben Bella va trobar socors en l'actitud crítica expressada a la dramaturgia de Ben. En dirigir l'única lectura pública de l'obra *Leïla* al *Petit TNP* el juny de 1968, suposadament la va trobar difícil de representar, però estava fascinat amb el personatge de *le Marchand de jasmin* (Achour i Ali-Benali, 1991: 276). Tanmateix, abans de realitzar una producció complerta de l'obra, la Mossad israelita va fer explotar el seu cotxe per les seves suposades activitats en suport del *Popular Front for the Liberation of Palestine* (PFLP) l'any 1973. Tot i que l'obra *Leïla* no és descendent directa del *théâtre de l'urgence* del FLN, conté en els diàlegs i la trama elements similars d'exigència i continua la pràctica d'adaptar un text canònic.

3. Una Antígona algeriana: tot elaborant un teatre menor

En el terreny del teatre postcolonial, el personatge d'Antígona és una figura popular per les discussions del comportament humà, la democràcia i la justícia i els esculls de la revolució. El nom significa "antigeneració" i la situa com a òrfena atemporal i universal (Appel, 2010). En aquesta línia, Kevin Wetmore (2002) argumenta que l'obra *Antígona* és possiblement la tragèdia "most transcultured" i "transculturable" tenint en compte "the sheer number and variety of

the adaptations [...] of the play” (Wetmore, 2002: 169-170). Mentre que les qualitats universals de la seva heroïna són les responsables, en part, de la popularitat de l’obra, l’aspecte més convincent (al menys per als autors postcoloniais) és el focus en els resultats de la guerra i la lluita concomitant de l’estat per assegurar l’ordre. L’element tràgic es basa en la lluita personal per sostenir el sistema de creences i aliances en un context tant difícil: “Antigone can be adapted into any situation in which a group is oppressed, or in which, in the aftermath of struggle, the forces of communal and social order come into conflict with the forces of personal liberty” (Wetmore, 2002: 170-171). Per les seves qualitats inherents, *Antígona* pot representar un grup d’oprimits o donar direcció moral en els resultats d’una lluita, on les lleis de l’ordre social entren en conflicte amb les llibertats personals. Per aquestes raons, és una figura especialment popular per als autors postcoloniais. A part de ser l’obra adaptada més àmplia i freqüentment a l’Àfrica contemporània, *Antígona* ha estat reinterpretada per dramaturgs⁹ europeus, del Pròxim Orient, sudamericans, de l’Àsia Oriental i del sudest asiàtic.

Antígona és la força que hi ha al darrera del personatge de Leïla de Myriam Ben, un nom que té un gran significat a la tradició literària àrabica. En àrab, “Leïla” significa “nit” o “nascuda de nit” i forma el títol d’un dels textos més celebrats a la literatura popular àrabica, *Alif laylah wa-laylah* o *Les mil i una nits*, una història que testimonia la solidaritat de dues germanes contra un rei tirà. *Alif laylah wa-laylah* és un punt comú de referència per a diverses escriptores algerianes; especialment per a Assia Djebar, que ha utilitzat el conte com a sentiment ocult a vèries novel·les, com la seva seqüela de *L’Amour, la fantasia* (1985), *Ombre Sultane* (1987), per descriure-hi la solidaritat entre les dues dones del personatge¹⁰ masculí. Sasson Somekh apunta que la llegenda no es considera com a literatura clàssica perquè es va escriure en una barreja de fushā, o àrab literari, i *āmmiyya*, o àrab dialectal; encara que va rebre atenció a Occident després de la seva traducció a diferents llengües europees al segle XVIII, ha estat tot just a les darreres dècades quan el treball ha rebut un grau de respectabilitat al cànon literari àrab (Somekh, 1991: 4). Com Ben estava interessada en la destrucció de les jerarquies, tant reals com literàries, l’al·lusió que fa a aquest conte de resistència femenina, escrit en àrab menys formal o en una forma híbrida, és intrínseca a la desterritorialització que fa del clàssic d’*Antígona*. El significat del nom també és conspicu atès que el Creont de Sòfocles defineix contínuament la seva neboda com a “nowhere” i li ordena que “live a buried life” o una vida a la foscor fins a la mort, mentre que *Leïla* té lloc en un moment que es podria descriure com a fosc o negre dins la història d’Algèria

Com *Antígona*, *Leïla* presenta un rei dèbil i narcisista, *le Roi*, la posició del qual dins el regne és insignificant. La seva inseguretats es

NOTES

9 | Com a exemples destacats d’adaptacions postcoloniais es poden incloure Aidan Mathews, *The Antigone* (1984), Sylvain Bemba, ‘Noces posthumes de Santigone’, *Le Bruit des autres* (1995), Brecht, *Antigonemodell 1948*, Athol Fugard, ‘The Island’, *Statements* (1986), Seamus Heaney, *The Burial at Thebes: A Version of Sophocles’ Antigone* (2004), Sarah Kane, *Cleansed* (2000), Brendan Kennelly, *Sophocles’ Antigone: A New Version* (1996), Conall Morrison, *Antigone* (2003), Femi Osofisan, *Tegonni, an African Antigone* (1999), Tom Paulin, *The Riot Act: A Version of Sophocles’ Antigone* (1985).

10 | Leïla Sebbar també al·ludix al conte en les seves novel·les sobre una protagonista anomenada Sherazade. Vegeu Leïla Sebbar, *Shérazade: 17 ans, brune, frisée, les yeux verts* (1982), Leïla Sebbar, *Les carnets de Shérazade* (1985).

fa conspícua amb l'anunci de la seva idea de construir una estàtua en el seu honor amb tota mena de fanfàrria i festivitat. Com a homòloga al governant egocèntric, Leïla, la nostra heroïna i *ancienne moudjahida*, és una figura valenta. Reminiscent d'Àntígona, està alterada per la mort d'un germà, se sospita que *le Roi* ha ordenat el seu assassinat. En aquest cas, de tota manera, ell no és el seu germà de sang sinó que més aviat és un company de lluita i un marit, així com el germà petit de *le Roi*. La germana metafòrica de Leïla és el personatge Attika, amb qui va participar a la guerra de la independència¹¹. Amb la provisió d'una companya de lluita, la dramaturga trenca instantàniament amb la tropa occidental de posicionar dones en competició antagonista i, més ben dit, com en el conte *Alif laylah wa-laylah*, les estableix en una unió de solidaritat (militant). La seva aliança proporciona un contrast marcat als homes que governen l'estat i qui, a més, es troben ficats en un conflicte sanguinari entre ells, un conflicte que finalment acabarà en el decés de *le Roi*.

Amb l'excepció d'un grapat de papers (Leïla, *le Roi*, Attika i Omar), la majoria dels personatges ofereixen un contrapunt simbòlic a l'estructura dramàtica, sobretot *le Marchand de jasmin*. Com a venedor de gessamí, és una icona popular dins l'escriptura¹² de Ben. Per a ella, la flor de gessamí és un recordatori de la joventut i del senyor gran que venia collarets de gessamí al seu pare: "Pour moi, cet homme était un sourcier car il transformait les odeurs horribles de la rue en parfum magique" (Achour, 1989: 71). La figura del venedor de gessamí és un símbol del poble ja que és una feina que atrau inevitablement els pobres i els qui no tenen dret a votar. Per il·lustrar aquest punt, Ben recorda quan era una jove militant

un paysan d'un certain âge venait de Tixeraïne pour assister aux réunions, le lundi soir. C'était un paysan pauvre; il avait avec lui un petit couffin; il me raccompagnait et sortait de son panier des fleurs de jasmin gardées fraîches entre deux feuilles de figuier, et m'offrait: ce geste était pour moi d'une qualité indicible (Achour, 1989: 71).

Com a símbol cultural, *le Marchand de jasmin* subratlla i personifica l'esperit populista de l'obra. Segurament Boudia s'hi va sentir atret per aquestes raons, però també perquè és una figura *hakawati*, un narrador en la tradició de la *hakaya* magrebina (interpretació narrativa¹³). Per això, sovint es queda sol a l'escenari i parla directament al públic, com un cor grec però amb una figura solitària. A més, a part de les seves característiques de *hakawati*, el públic del nord de l'Àfrica reconeixeria *le Marchand* com Djeha o Djoha, els herois¹⁴ magrebins populars més famosos. Com explica Kamal Salhi:

Traditionally Djeha was the epitome of the carnivalesque, with an eccentric character, a unique brand of humour, and a kind of gentle

NOTES

11 | La tria del nom Attika fa que els elements de la tragèdia grega de l'obra siguin reforçats, ja que Attika és una regió de Grècia que inclou l'antiga ciutat d'Atenes i també un gènere de tragèdia coneguda com "tragèdia àtica". Vegeu Euben (ed.), *Greek tragedy and political theory* (1986).

12 | La flor de gessamí també té un paper important a l'obra de Ben Sabrina, *ils t'ont volé ta vie* (1986) i el conte 'Nora' dins *Ainsi naquit un homme* (1982).

13 | Altres termes per a la interpretació narrativa inclouen: *gawwal*, *meddah*, *rawi*, *muqallid*, *berrah* i *fdawi*. Vegeu Kamal Salhi (2004: 41) i (2004: 41).

14 | Per als orígens històrics, kliteraris i culturals sobre la figura Djeha al Pròxim Orient i al nord de l'Àfrica, vegeu Jean Déjeux (1978). Tot i que hi ha diferents maneres de transcriure el nom: Djoha, Djeha, Djeh'a, Jeh'a i Jh'a, jo faré servir la primera forma del nom perquè és la més comuna a Algèria, mentre que Djeha és la del Marroc. Una manifestació contemporània de la figura de la Djoha és 'Fellag', el comediant cabil. Vegeu Dominique Caubet (2004).

madness which runs through his exploits. This playful madness is a common element of North African humour (Salhi 1999: 329).

El novel·lista algerià i dramaturg Kateb Yacine és famós especialment per les manipulacions d'aquest personatge prototípic i Djeha és present en un número d'obres que inclouen com a destacades *Nuage de Fumée*, la personalitat central a *La Poudre d'intelligence* (1959). Aquesta obra, com *Leïla*, fa servir l'ironia, l'humor i l'al·legoria per comentar la direcció autocràtica de l'estat algerià. No obstant això, *le Marchand* (i Djeha, en general) no és un símbol que no sigui problemàtic. És sexista i expressa altres característiques desagradables, sovint guanyant-se l'antipatia d'altres personatges o repel·lint-los. D'aquesta manera, és una amalgama de trets que eviten una interpretació senzilla.

4. La font: un pròleg

El pròleg funciona com a teló de fons de l'acció de l'obra, que té lloc en el primer i el segon acte. Dominat totalment per la figura lleugera de *le Marchand de jasmin*, qui actua com el nostre *hakawati* o el cor d'un sol home, coneixem l'estranya història de la seva vida, que també és la d'Algèria. El seu soliloqui solemne i introspectiu ve acompanyat d'una sèrie d'accions il·lustradores, que periòdicament conviden el públic a respondre; un dispositiu que es fa servir habitualment a la halqa del nord d'Àfrica o al cercle d'explicar històries (Chakravarty Box, 2005: 45-46). Encara que és una forma teatral convencional, la *halqa* també és dinàmica i vibrant i, per tant, es considera tradicional i moderna, tot i que no en el sentit occidental (Chakravarty Box, 1997). Dit de manera senzilla, la halqa és un cercle interpretatiu format per espectadors. Sovint, s'espera que participin a la peça teatral, ja sigui de manera superficial a través d'alguna forma de pagament a l'interpret o involucrant-se a la interpretació directament. En adreçar-se al públic i fer-hi gestos, inclús fent-hi preguntes, *le Marchand de jasmin* espera una contribució per part de qui l'escolta. De la mateixa manera, en atraure'ls al cercle d'explicar històries, els implica en el resultat.

Després d'ensenyar al públic les cicatrius que ha anat adquirint durant el seu llarg viatge, s'ajup lentament per agafar aigua amb les mans i repeteix l'acció habitual per eliminar impureses tres cops. Tot bebent l'aigua imaginària, fa una pausa, com si recordés alguna cosa: un record que comparteix en forma de poema amb indecisió. Durant el soliloqui, sabem que *le Marchand* havia estat un *sorcier* que buscava aigua en una terra cremada:

va... ici pas même le charbon pousse, les torrents ne sont que cendres
et, s'il y a des vagues, elles viennent seulement du fond, du fond de la

terre, pour la faire craquer sous nos pieds... ici, c'est le grand désert desséché... passe ton chemin... ici, toutes les sources sont taries (1989: 14).

Imbuït de qualitats màgiques o divines, com l'oracle o el profeta de la mitologia grega o el *marabout* dels rituals religiosos de l'Àfrica del nord i occidental, troba aigua a zones climàtiques seques i desolades. Aquesta recerca el va dur per muntanyes destruïdes pel napalm i per boscos cremats fins que va trobar el "patriarxe sans yeux" mort al costat d'una font, una referència inconfusible a Èdip, pare d'Antígona i rei de Tebes, qui, després de saber que la seva dona (i mare) s'havia suïcidat, va agafar una agulla del cos sense vida i se la va clavar als ulls. *Le Marchand*, que també és un patriarca, testimonia la importància del coneixement com a forma de poder: "OÈdipus loses throne, dignity, and eyesight, but gains wisdom and knowledge (which are everything)" (Kowsar, 1986: 28).

La policia descobreix *le Marchand* a la font tòxica, l'acusen injustament d'enverinar-la i el tanquen a la presó. Durant set anys, la durada aproximada de la Revolució, s'hi podreix, lluny. Al final, torna al seu poble i resumeix la recerca de l'aigua així: "Et j'en ai trouvé et j'en ai trouvé, dix mille au moins" (1989: 14). Tanmateix, la preuada recompensa provoca baralles entre la gent del poble. La lluita al·legòrica pels recursos reflecteix una batalla real per aconseguir el poder que va tenir lloc directament després de la independència d'Algèria l'estiu de l'any 1962. Després de les negociacions assolides amb França als tractats d'Evian, el coronel Boumediene, amb l'ajuda de diferents *chefs historiques* com Ben Bella, Rabah Bitat i Mohammed Khider, van introduir-se al país per la frontera i van arrabassar el poder als dirigents dels *wilayas*¹⁵. La guerra contra una entitat colonial va esdevenir la guerra entre faccions del FLN-ALN. Aquest resultat està en contra de l'estratègia subratllada al *Congrès de la Soummam* l'any 1956, en què els *chefs historiques* van afirmar que la lluita per l'alliberament la dirigirien combatents de l'interior abans que els destacats a l'exterior¹⁶. Tanmateix, aquesta idea es va deteriorar i es va esfondrar els últims anys de la guerra quan els *maquis* regionals de les *wilayas* es van debilitar a causa de les baixes excessives, la falta de recursos i les morts dels líders sòlids i els defensors d'aquesta política¹⁷. Al capdavant de les multituds festives el juliol de l'any 1962, Ben Youssef Ben Khedda, el líder del *Gouvernement Provisoire de la République Algérienne* (GPRA), va advertir el poble que "la volonté populaire constitue le barrage le plus solide contre la dictature militariste dont rêvent certains, contre le pouvoir personnel, contre les ambitieux, les aventuriers, les demagogues et les fascistes de tous poils" (Stora, 1998: 192). Tristament, els defensors de la dictadura militar van aconseguir guanyar i Ben Bella es va instal·lar al poder amb el recolzament de l'ALN i el coronel Boumediene. Fatídicament, Boumediene va acabar

NOTES

15 | Els *chefs historiques* o el "grup dels nou" van ser els líders originals del moviment armat nacionalista del FLN que va començar oficialment l'any 1954. S'hi inclouen Mohamed Boudiaf, Hocine Aït Ahmed, Rabah Bitat, Didouche Mourad, Larbi Ben M'Hidi, Mostefa Ben Boulaïd, Ahmed Ben Bella, Mohamed Khider i Krim Belkacem. Dels nou líders originals, sis van sobreviure la guerra i van veure la independència i tres van morir al "camp de l'honor": Mostefa Ben Boulaïd, Didouche Mourad i Larbi Ben M'Hidi. Les *wilayas* eren regions demarcades al principi de la insurrecció i servien per facilitar la lluita armada que va tenir lloc en gran part al camp. Cada *wilaya*, n'eren sis, estava dirigida per un consell de quatre que incloïa el líder polític-militar, que tenia el grau de coronel, i tres comandants responsables de les tres accions principals: política, militar i informació i connexions. Es va respectar aquesta estructura estricta durant la guerra malgrat les lleugeres modificacions que van tenir lloc quan es canviaven les estratègies.

16 | El *Congrès de la Soummam* (agost i setembre de l'any 1956) va ser la primera conferència important del FLN-ALN des del començament de la insurgència armada i va servir per subratllar i documentar els objectius de la lluita de l'alliberament i la política global de la seva estratègia militar. La "plataforma" del congrés va subratllar el compromís de l'organització amb l'assoliment de la independència i va crear un braç polític anomenat *Conseil national de la Révolution algérienne* (CNRA), així com un consell executiu, el *Comité de Coordination et d'Exécution* (CCE). La plataforma també va insistir en la prioritat d'allò polític sobre allò militar i dels combatents de l'interior del país sobre aquells de l'exterior.

deposant Ben Bella, establint-se com a líder legítim d'Algèria.

Aquest context històric emergeix durant el curs d'un monòleg que detalla poèticament les lluites que *le Marchand de jasmin* i els seus compatriotes han de patir. Abans d'arribar a la ciutat, va tornar al seu poble just per veure que un representant de l'estat havia confiscat la seva propietat (1989: 15). Amb aquest descobriment, va agafar el gessamí que quedava a la terra i el va dur en una cistella per vendre a les festivitats de la dedicació de l'estàtua. Tot acabant la història abruptament, demana al públic amb recel per què han vingut a la ciutat: "Pour t'amuser...? Ah oui, tu as raison... on va s'amuser aujourd'hui –Ah! Pour ça oui, on va bien s'amuser.... Chez nous, ce qu'il y a de bien, c'est qu'on s'ennuie jamais" (1989: 16). Amb aquestes paraules, el públic es queda amb la pregunta de per què són aquí, són testimonis de la representació o l'estan llegint? Atrets a l'acció de l'obra tan al principi, podríem tenir en compte aquesta pregunta durant el primer i el segon acte mentre passen coses a l'escenari (o com a lectors ens les imaginem). D'aquesta manera, ens impliquem com a participants a l'*halqa* en la manera com es representen (i llegeixen i es recorden) la història de la Revolució i el seu resultat. El pròleg conclou tranquil·lament amb el senyor gran assegut a una roca, comptant els collarets de gessamí. Mentre compta, va abaixant la veu i la llum va d'un costat de l'escenari a l'altre per aturar-se a les cambres de *le Roi*. Mentre la llum es desplaça, el públic també percep el *Chiffonnière* silencios que furga les escombraries.

A la primera escena de l'obra, *le Marchand de jasmin* evoca els dos símbols recurrents: el gessamí i l'aigua. El significat del gessamí es va discutir, però l'aigua també és important per elucidar les referències simbòliques de l'obra. En explicar el tema de l'aigua, Ben diu: "Cette quête de l'eau, c'est la quête de l'homme du désert qui cherche toujours le puits, la source... L'eau c'est la vie, l'eau c'est la justice, la source, c'est la connaissance" (Achour, 1989: 72). La recerca d'aigua de *le Marchand* —per la font de la vida, la justícia i el coneixement— presagia la recerca de Leïla al primer i al segon acte. També al·ludeix a la trajectòria conceptual del públic o el lector que, durant el curs de la representació, formula una comprensió de la traïció de la Revolució i per sort desenvolupa el desig de desafiar activament la dissimulació. Ben expressa així el desengany que la "veritat" de la lluita del poble es va ofuscar ràpidament amb les nocions falses de l'unitat i l'afirmació del FLN-ALN del seu lideratge legítim. De manera significativa, la dramaturga exposa la condescendència o la participació activa dels seus companys algerians en aquesta traïció:

En mettant sous les yeux des lecteurs la logique implacable de la conduite des bourreaux, l'auteur leur montre que la fatalité continue

NOTES

El congrés va demarcar també formalment les wilayas i les zones on s'organitzava la lluita armada.

17 | De fet, membres de la delegació del Caire, Ben Bella, Boudiaf i Mahsas havien menyspreat públicament el focus original de la plataforma a l'interior l'any 1959 i fins i tot havien previst la formació d'un congrés antagonístic recolzat pels presidents Nasar i Bourguiba.

dans ces conduits peut être renversée. Il espère soulever la révolte chez le lecteur et contribuer à développer le sentiment que l'homme est libre de s'engager ou non dans la lutte contre cette fatalité (Achour, 1989: 85).

Al primer acte, Leïla personifica aquests desenganys en un discurs que fa recordar el monòleg d'Antígona amb el rei de Tebes.

5. Primer acte: tot conquerint el silenci

Mentre el pròleg proporciona un teló de fons poètic per la narrativa principal de l'obra, el primer acte funciona com a introducció per al personatge principal, Leïla, i per a la seva lluita contra una dictadura i la seva narració coherent de la guerra, reflectida en el 'discurs major' de l'Antígona, el palimpsest de l'obra. En la primera escena d'aquest acte, mentre el llum es desplaça des de la part del carrer a les cambres reials, *le Roi* salta del llit de cop, s'eixuga el front, la cara i el coll i, tot respirant pesadament, va cap a una finestra. En obrir-la de manera nerviosa, es repenja a l'ampit i, tot girant-se cap al públic, mira a l'infinit: "Quelle fièvre... Étranges ces visions qui vous poursuivent et vous agitent au-delà de toute raison" (Ben, 1998: 19). En aquesta posició abatuda, el troba la seva cunyada. Quan ella entra a l'habitació, les instruccions de l'autora son que *le Roi* sigui dret amb el cap cap endavant, que bàsicament el mentó li toqui el pit, perquè la llum que l'il·lumina creï la il·lusion d'una figura sense cap. Aquesta visió presagia els esdeveniments que succeïran, principalment, la seva mort al final de l'obra. No obstant això, les acotacions ens ofereixen una varietat d'interpretacions addicionals. A part de la suggerència evident de l'estat sense direcció, l'actitud de *le Roi* pot al·ludir l'execució dels militants algerians durant la Revolució. Sovint els presoners condemnats a mort eren guillotïnats a l'alba als patis de les presons d'Orà, Constantina i Alger¹⁸. Leïla ho subratlla amb un record melangiós de la seva mainadera absent:

Lalla Fatma... où sont les contes de mon enfance? Elle m'en racontait souvent un, qui se terminait toujours ainsi: 'Et depuis ce temps-là, les rois se réveillent chaque matin avant l'aube, couverts de sueur, glacés par l'épouvante du cauchemar qui les arrache à la nuit: en eux s'est réincarnée l'âme d'un des condamnés à mort, qu'ils ont fait achever à l'aube' (Ben, 1998: 27).

Fent confondre un significat clar, la història de Lalla Fatma proporciona una al·lusion al rei d'*Alif laylah wa-laylah*, qui va assassinar les seves amants a l'alba. Finalment, les primeres paraules de Creont a Antígona durant la seva captura a l'alba són: "Speak, girl, with head bent low and downcast eyes/ Does thou plead guilty or deny the deed?" (Sophocles, 1912). La pose culpable de *Le Roi* buscava l'autoritat que se li percep sobre Leïla i s'inverteix la dinàmica del poder (entre monarca i subjecte) establertes a l'*Antígona* de

NOTES

18 | Assia Djebar es refereix a aquestes execucions a l'alba en el títol de la seva única obra de teatre, *L'Aube rouge*. Vegeu Assia Djebar i Walid Carn, *L'Aube rouge: pièce en 4 actes et 10 tableaux* (1969).

Sòfocles. Tanmateix, si més no, s'estableix la sospita que el règim de le Roi continua practicant la tortura i les execucions, mesures injustes habituals durant el període colonial francès.

Leïla trenca el seu silenci i parla extensament tot expressant l'angoixa que li provoca el resultat descoratjador de la guerra. De manera significant, el seu monòleg és la resposta a una sèrie de preguntes que ha fet *le Roi* (Ben, 1999: 27-28). L'inquieta pensar que no pot controlar els moviments, els pensaments o els sentiments de la noia i l'ansietat s'intensifica quan sap que fa poc va visitar la seva amiga, Attika. El seu intent de discernir per què va anar veure l'Attika provoca un trasvals emocional que fluctua entre la desconfiança que sent Leïla cap a *le Roi* i les explicacions dubtoses que li ha donat per la mort del seu marit (els mètodes immorals, inclosa la tortura, que fa servir el règim per mantenir-se al poder) i acaba amb una afirmació dels sacrificis que han fet les dones per la lluita per l'alliberament:

Ce que je suis allée faire chez elle? [...] Attika et moi, nous avons marché ensemble des nuits et des jours à travers la plaine et la montagne –Une fois, nous avons passé une heure, l'une contre l'autre, un seul corps qui ne respirait plus, emmurées vivantes dans une cache prévue pour un seul homme, sous la terre, avec des grilles et des feuillages au-dessus de nos têtes” (1999: 31). Buried alive, the two women became one body in the dark and “des soldats... marchaient sur nous sans le savoir (1999: 31).

En el moment que abandonen el seu amagatall, ella s'adona que “j'avais sur mes bras la marque de ses ongles et Attika porte encore sur ses bras la marque des miens” (1999 : 31). El discurs subratlla la intimitat entre les dues amigues. La unió que tenen sobrepasa la força dels llaços de sang i perdura després de la guerra:

Avant –pendant et après la prison, tout ce que nous nous sommes juré... Tout ce que nous nous sommes juré, Attika et moi... Ah! Nous n'avons pas fait comme nos grands chefs historiques, nous! En sortant de la prison, nous sommes restées des sœurs, des membres d'un même corps (1999: 32).

Tot acusant els líders de la Revolució, l'heroïna fa contrastar la seva discòrdia amb la solidaritat de les dones militants. Apassionadament, Leïla informa *le Roi* que a través de la seva amiga Attika s'ha assabentat que el règim utilitza la tortura amb els seus dissidents:

Ce sont nos frères qui torturent... Entends-tu? Oui, chez nous... alors chez nous aussi, il y a une police de tortionnaires... Voilà ce que j'ai appris. [...] Les nazis, ils étaient tous responsables de la torture ? Alors... ? Et nous ? Nous sommes aussi... Nous sommes devenus des nazis... ? Des nazis... Des nazis... (1999: 33).

Els líders de la lluita per l'alliberament no només van traïr els seus

ideals sinó que també torturaven els seus companys i això constitueix una forma de fraticidi. Per a Leïla, si els revolucionaris algerians s'han rebaixat al nivell dels nazis, el seu projecte anticolonial ha fracassat per complert. Amb l'esperit i el verí de la condemna d'Antígona al rei de Tebes, Leïla acusa *le Roi* alhora que reestableix el seu compromís amb els objectius de la lluita per l'alliberament i la seva lleialtat a una companya de lluita. La transferència de la devoció d'un company a una companya de lluita rebutja la lleialtat cega a un sistema patriarcal establert a Antígona. L'expressió d'aquest amor entre germanes també "reescriu" la fràgil relació entre *Antígona* i la seva germana Ismene a l'obra de teatre de Sòfocles.

En els següents fragments, descobrim que Leïla és òrfena —tant els sus pares com la seva família van ser morts a la guerra— i el seu marit, Rachid, va morir misteriosament durant els últims dies de la Revolució. Quan s'adona que el règim utilitza la tortura, sospita que Rachid fou assassinat per *le Roi* i promet descobrir tot allò que pugui (1999: 35). Malgrat la insistència de *le Roi* a dir-li que és massa jove i idealista per a com prendre el que passa, Leïla jura que descobrirà qui va matar el seu marit. La perseverància és el resultat directe de la seva experiència militant a la guerra: una experiència que l'ha transformada, tal i com va predir el seu marit (1999: 36). En entrellaçar la recerca individual amb la qüestió més àmplia dels drets femenins, la diatriba de Leïla culmina amb un repàs del destí desafortunat de les dones algerianes després de la lluita per l'alliberament. Afirmar que les dones estan atrapades dins un mirall proverbial del qual no poden escapar. El mirall que fa servir com a exemple és un que en Rachid li va regalar:

Oui, c'est maintenant le même miroir que possèdent toutes les femmes de notre pays. Il m'avait dit en riant: 'Pour qu'il te surveille pendant que je ne serai pas là. Je saurai tout en le regardant quand je reviendrai. Fais attention.' 'Et toi? Qui te surveillera?' (1999: 33-34).

El mirall, metàfora habitual en l'escriptura autobiogràfica, reflecteix la realitat pròpia o la vida sense adornaments¹⁹. En aquest cas, el mirall és un símbol de la desigualtat femenina, una desigualtat que literalment reprimeix els seus cossos. Ja no hi són reflectits, més aviat els engloba un mirall d'una sola cara que els contempla però no compleix amb la mateixa funció per la vigilància dels homes. El discurs que dirigeix a *le Roi* és una declaració d'acció política de la qual n'extraurà coneixement i comprensió sobre els desitjos que aquest ha formulat; aquest acte rebel allibera figuradament el seu cos del mirall que li va regalar el seu marit. El discurs de Leïla també inspira *le Roi* per revelar-li com va morir el seu marit i així el primer acte conclou amb la història dramàtica de la mort de Rachid a una cova. Com l'amant d'Antígona, Haemon, Rachid mor sota terra, però significativament, sense la seva amant.

NOTES

19 | Vegeu George Gusdorf, per exemple, qui ha dit que l'autobiografia "is the mirror in which the individual reflects his own image" (Gusdorf, 1980: 33).

La cadena de súpriques, acusacions i revelacions s'articula en francès i afegeix una altra capa de significat al intercanvi. En escriure l'obra en la llengua del colonitzador, Ben desterritorialitza la "llengua major" que parla la seva heroïna. Com la crítica a Shakespeare de Bene, el monòleg de Leïla "functions as a critique of the power relations represented in [the] original [play], but it also undermines the forms of conventional theatre" (Bogue, 2003: 6). El resultat és un tipus de dissidència cognitiva ja que Leïla i la resta de personatges formen una *halqa* amb el públic tot pronunciant els seus diàlegs en francès i no en àrab col·loquial, la llengua habitual de la *halqa*. El testimoni oral de l'heroïna en la llengua colonial pot constituir una súplica més per aconseguir la pluralitat (i l'acceptació). Escrit en un ambient cultural marcat per l'intent de *le pouvoir* d'anul·lar l'ús del francès i inculcar l'àrab estàndar modern com a llengua de discurs públic, el monòleg de Leïla (i l'obra en general) es podria llegir com una crida al multilingüisme i un rebuig a l'idea d'una autèntica llengua algeriana²⁰. Com a dona, vídua d'un màrtir i *ancienne moudjahida*, la protagonista entra el domini públic, gairebé literalment, com a paradoxa. És una ciutadana de segona classe, un símbol respectat de la lluita de l'alliberament i una *hakawati* subversiva. Com a tal, Leïla es troba en una posició única per simbòlicament minar les estructures socials i lingüístiques limitadores que marquen el context històric de l'obra. La seva condició de vídua i *moudjahida* també l'estableix com a agent moral —capaç de fer peticions i crítiques— de la mateixa manera que Antígona té una posició d'autoritat moral a la tragèdia²¹ grega de Sòfocles. Com a agent d'autoritat moral, Leïla demana la participació ciutadana a través del coneixement del passat, la igualtat per a les dones i una adhesió a les lleis no escrites guiada per una creença en una autoritat moral superior que condemnaria les tortures.

6. Segon acte: el poble i la bogeria prescient

Com a símbols de la cultura popular, els personatges del segon acte faciliten la tràgica progressió dels esdeveniments cap al seu final: "Ce qui a été –a été comme ce devrait être" (Ben, 1998: 25). Amb l'excepció d'Omar i Attika, aquests personatges deriven del folklore magrebí més que del mite grec clàssic en contrast amb els personatges del primer acte. De manera essencial, la crítica menor soscava la construcció de significat inherent a la narració convencional: "D'une pensée on fait une doctrine, d'une manière de vivre on fait une culture, d'un événement on fait de l'Histoire. On prétend ainsi reconnaître et admirer, mais en fait on normalise" (Deleuze and Bene, 1979 : 97). La inserció d'heroïnes populars del nord de l'Àfrica en un text inspirat en una tragèdia grega desestabilitza la liniaritat de la composició. Com la naturalesa política del teatre es defineix amb l'analogia que comparteix amb la dialèctica de la

NOTES

20 | La política d'arabització es va implementar poc després que Houari Boumediene arribés al poder l'any 1965. Propagada principalment pel Ministeri d'Educació, la mesura volia substituir el francès per l'àrab a les escoles, als negocis, a la literatura i les arts i als mitjans de comunicació. Aquest canvi abrupte i forçós va suposar una càrrega considerable pels adults que havien crescut (i en molts casos estudiat) amb el sistema francès, on l'àrab no s'ensenyava gaire i, a més, es considerava llengua estrangera. Molts autors, intel·lectuals i gent de negocis així com aquells que esperaven ocupar el lloc dels *pied-noirs* que havien marxat nombrosament es trobaven en un carreró sense sortida. Alguns escriptors com Kateb Yacine van intentar escriure en francès i traduir les obres a l'àrab dialectal. D'altres com Malek Haddad va deixar d'escriure perquè no podia fer-ho en àrab formal i Assia Djebar es va prendre un descans d'escriure novel·les durant deu anys i va fer una pel·lícula en àrab dialectal, *La Nouba des femmes du Mont-Chenoua* (1977), fins a la publicació de les seves col·leccions de contes, *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980). Així, després d'un temps, escriure en francès es va convertir en una forma de protesta contra el govern i una necessitat per als escriptors que no podien escriure en àrab i es veurien alternativament silenciats. Això va passar especialment durant la crisi civil (1992-2000) quan els artistes, escriptors i intel·lectuals es van convertir desmesuradament en objectiu d'ésser assassinats pel Front islamique du salut (FIS) i altres organitzacions paramilitars i terroristes. Per a saber més de la història i l'impacte de la política d'arabització a Algèria, vegeu Madeleine Dobie (2003) i Gilbert Grandguillame (1985),

majoria i la minoria, es basa en la identificació assolida per la primera i reemplaçada pels valors de la minoria. En l'elucidació d'aquest procés, Deleuze explica que la majoria no és necessàriament el grup agregat més gran. Per exemple, a França, les dones, els nens, les persones grans i les minories ètniques ocupen una posició marginal en comparació amb els homes cristians blancs dels centres urbans del país malgrat el fet que aquest últim grup és una minoria quantitativa. Això no obstant, el grup minoritari pot formar una majoria pròpia en relació a altres minories, com per exemple, dones riques i dones de classes socioeconòmiques més baixes. No hi ha una línia única que divideixi les comunitats i ens doni una oposició definida, més aviat, trobem entrecreuament i línies múltiples que redefeixen la majoria i la minoria interminablement: "Minority designates here the potential of a becoming, whereas majority designates the power or the impotence of a state, of a situation" (Kowsar, 1986: 26). En aquest sentit, el segon acte revela més coses de la tragèdia de la revolució popular, en què la classe governant dictatorial i elitista va sorgir d'una lluita per als valors de la minoria.

Myriam Ben manufactura la corresponent 'estructura menor' de l'obra a través de la fragmentació de la seqüència de la trama: la recerca idealista de Leïla de recapturar els ideals compromesos de la lluita de l'alliberament i impedir un *coup d'état* s'entrecreuen amb les vinyetes al·legòriques que demostren l'ambivalència de la ciutadania. En dirigir-se a la gent, Leïla reestableix el seu llaç amb la lluita del proletariat, reconeixent el seu paper integral en l'esforç poc pràctic de restaurar 'valors menors' de l'estat de la postrevolució. Aquestes figures anònimes representen la classe treballadora, aquells qui no tenen dret a vot i les icones culturals identificables i presagien la pròxima defunció del règim.

En la penúltima escena tretze, mentre *le Jeune homme à la guitare* escriu cançons per a Leïla, *la Mère* surt a l'escenari i, pensant que els dos joves són amants, insulta Leïla i suplica al jove que no perdi el tren. *La Mère* està imbuïda de característiques de la *mahboula*, o la dona boja, una figura marginal però amb molta força del folklore del nord d'Àfrica. Segons la dramaturga, la paròdia de la bogeria que sorgeix de la lluita és una varietat de dissidència cognitiva (Achour, 1989: 88). Deleuze i Guattari teoritzen que la progressió del seny a la bogeria és l'essència d'"esdevenir un altre" també conegut com 'la màquina de la guerra'. 'La màquina de la guerra' és qualsevol força orgànica o mecànica que destrueix barreres, fronteres i fortalises. Més enllà d'aquesta categorització, la màquina de la guerra és qualsevol força o desig que trenqui organitzacions territorials, estratificacions polítiques o diferenciacions morals i sexuals. La màquina de la guerra és una operació sediciosa i mai no és tan versàtil com quan estableix un setge a les nocions culturals: la paraula, Déu, la veritat, la raó, el capital, la història, etc. (Kowsar,

NOTES

21 | En un treball titulat "Antigone as Moral Agent", Helene Foley investiga la "complex interrelation between female moral capacity and female social roles that conditions, and is articulated in, such choice" (Foley, 1996: 49). Com a princesa verge de Tebes, Foley (1996) afirma que el públic original reconeixia de seguida el seu estatus social com a element significatiu en les seves eleccions morals.

1986: 27). Quan expliquen la màquina de la guerra, concebuda com a mitjà d'activisme creatiu contra l'estat, alerten sobre el potencial perillós d'autodestrucció, suïcidi i bogeria:

Est-ce le destin d'une telle machine, lorsque l'Etat triomphe, de tomber dans l'alternative: ou bien n'être plus que l'organe militaire et discipline de l'appareil d'Etat, *ou bien se retourner contre elle-même*, et devenir une machine de suicide (Deleuze and Guattari, 1980: 440).

La bogeria de *la Mère* personifica aquest dualisme: la màquina de la guerra és tant un instrument de transformació com una font d'anihilació. No obstant això, el devenir-mineur de la bogeria també genera les aptituds prescients subratllades a dalt per Ben. Aquesta estranya lucidesa permet que *la Mère* presagii els esdeveniments sobtats de la conclusió de l'obra. Passa de centrar l'atenció a Leïla i *le Jeune homme à la guitare* a Attika, que duu un nen petit en braços: "Tu lui as donné la vie? Oui... nous leur donnons la vie – Tu lui as donné la mort, comme nous toutes. Tu lui as donné la mort" (Ben, 1998: 94). Aquestes paraules fatídiques queden interrompudes per les notícies que *le Roi* ha estat assassinat. Les acotacions especifiquen que cal donar aquesta informació a través d'altaveus i que després una multitud envaeixi l'escenari cridant: "On... a assassiné le Roi" (1998: 94). Mentre l'escenari es transforma en un caos, Leïla, Attika, *le Jeune homme à la guitare*, *l'Enfant* i *le Vieillard* miren *la Mère* amb un silenci glaçat

L'escena final de l'obra es desplega a les cambres de *le Roi* on s'instal·la la capell ardent. Més enllà de les parets, el públic sent el soroll amortit de la revolta i els trets. La tornada a la residència reial marca el veritable final de l'intent de Leïla d'impedir l'enfonsament del règim (i el lleu potencial de democràcia). Tot observant el caos a través de la finestra, s'encongeix amb cada reverberació de les armes de foc mentre la resta de personatges romanen en silenci. Només el trenca *la Mère* en recitar un poema. Amb la conclusió del poema, el soldat Omar s'acosta ràpidament a Leïla i li demana per què ha tornat a les cambres reials. Esforçant-se per convèncer-la que marxi, l'avisava dels perills que li pot suposar quedar-se. No la convenç (1998: 100). Quan ordenen Omar que abandoni l'habitació, Leïla rebutja per últim cop acompanyar-lo. El teló cau amb els últims versos de dol de la cançó de *la Mère*.

Vois la terre de ton pays...
Chaude comme une immense pâte qui lève...
Il fut et il sera toujours aigre le levain qui soulève la pâte—
Mais elle sait attendre, la mère nourricière qui
L'a pétrie dans le grand silence des mères—
Elle sait attendre le temps qu'il faut
Pour voir lever le pain (1998: 101).

En aquesta estrofa, s'equipara la preparació d'una llesca de pa amb les dones, les imatges evocuen un poema de pèrdua²² berber. La representació es tanca no amb les paraules del cor sinó amb la cançó de dol de la mare, reflectint l'inici de l'obra que obria amb un poema recitat per *le Marchand de jasmin*. Mentre la tragèdia grega aporta a l'obra la inspiració, hi ha una clara fugida ja que els personatges són plens de la capacitat de fomentar el canvi. En descriure com ell l'anomena la «nova Antígona», Bertolt Brecht creu que aquest gènere transmet “the opinion that mankind’s fate is mankind itself” (in Kuhn and Constantine, 2004: 215-216). En contrast amb el teatre grec en què s'invoca la força dels déus per sobre de la gent que són simples peons, aquesta màxima descriu la capacitat que tenim de modificar un resultat. Mentre que els fonaments d'un estat democràtic requereixen una preparació curiosa, com una llesca de pa, també requereix la participació activa de les dones²³. La negativa de Leïla a abandonar les cambres reials ens deixa amb la sensació que la poden condemnar a mort per la seva propinqüitat amb l'anterior règim, però alhora hi ha un bri d'esperança que sobrevisqui i continuï amb la seva lluita pel canvi progressiu.

7. Conclusió

Quan es va publicar *Leïla, poème scénique en deux actes et un prologue* l'any 1998, tres dècades després de la seva composició, Algèria estava en mig d'una crisi civil violenta. Com Myriam Ben implica profèticament en la seva obra, la història es repeteix tràgicament. Una altra autora algeriana, atreta per la força del mite, va enregistrar aquest capítol recent de la història algeriana a *Blanc de l'Algérie* (Djebar, 1996). Classificant la novel·la com a “collective testimonial”, Clarisse Zimra observa com Assia Djebar “take up the problematic and tangled connection between writing and saying the individual self, writing and expressing the collective self (parole versus écriture) in a repressive state” (Zimra, 1995: 148). De manera similar, Ben restableix la “missing woman” en els registres històrics i literaris davant els perills que representa un règim repressiu, no només restablint-la a ella sinó que també li dona nom mentre el governant del país roman anònim. D'aquesta manera, Ben s'assembla tant al seu personatge com a la inspiració, Antígona, ja que personifica la lluita de l'individu (escrivint) contra l'estat, com la mateixa Ben diu “j'étais le héros... de quelque sorte” (Achour, 1989: 81). La resistència política de l'individu és una propietat fonamental de la literatura menor com Deleuze i Guattari ens recorden:

La littérature mineure est tout à fait différente: son espace exigü fait que chaque affaire individuelle est immédiatement branchée sur la politique. L'affaire individuelle devient donc d'autant plus nécessaire, indispensable, grossière au microscope, qu'une tout autre histoire s'agite

NOTES

22 | De manera interessant, Brecht, que va escriure una adaptació d'*Antígona* l'any 1947, després de la Segona Guerra Mundial, va escriure al seu diari: “All that is left for Antigone to do is to help the foe, which is the sum total of her moral contributions; she also had eaten for too long of the bread that is baked in the dark” (Brecht, 2003: 199). Per la referència a les cançons del Cabil, vegeu Jean Amrouche and Tassadit Yacine (1988). Apropiadament, aquests poemes s'adreçaven sovint a una persona estimada i evocaven el lloc d'origen del poeta.

23 | Aïcha Bouazzar, una de les fundadores de SOS, *Femmes en détresse* i *ancienne moudjahida*, ha dit literalment la mateixa cosa en el documental de Parminder Vir. Vegeu Parminder Vir, *Algeria, Women at War*, VHS, Formation Films i ENTV Algeria, Anglaterra i Algèria, 1992

en elle (1975: 30).

Traçant els límits de les categories del gènere, d'espais textuais i reals, aquesta *mu'arada* performance en francès

produit une solidarité active, malgré le scepticisme; et si l'écrivain est en marge ou à l'écart de sa communauté fragile, cette situation le met d'autant plus en mesure d'exprimer une autre communauté potentielle, de forger les moyens d'une autre conscience et d'une autre sensibilité (1975: 31-32).

En aquest treball demostro les múltiples maneres en què l'escriptura de Myriam Ben barreja intencions polítiques i dramàtiques per crear una marca única de teatre menor. Unint amb destreça els feixismes del passat i el present, la dramaturga critica indirectament l'Antígona de Sòfocles amb la intenció de desafiar les narracions hegemòniques i, més específicament, per comentar la dictadura militar a Algèria l'any 1965. És aquí on he buscat centrar-me en les estratègies polítiques i poètiques del treball, la praxi menor ja que l'autora ajunta el mite grec, la cultura popular algeriana, la política i la història per crear una poderosa fusió dramàtica. A través del personatge de Leïla, demostra els riscos de la lluita revolucionària en el teatre i en la política on la lluita per aconseguir els valors de la minoria es retalla i, bàsicament, la minoria esdevé la majoria opressora. Molt similar al que passa amb el procés infinit de desterritorialització en què la llengua es deconstrueix i domina i els estàndards es desetablitzen, es negocien i s'esmenen, el procés d'afirmar valors minoritaris és interminable i sempre està en lluita. Reàcia a fer un retrat simple d'aquesta lluita, l'autora posiciona la seva protagonista als *écarts* entre l'estat i el poble, no pertany a cap dels dos però simpatitza amb ambdós. És des d'aquesta posició al límit des d'on pot conduir la màquina de la guerra. No obstant això, si prenem el significat pretès per Deleuze i Guattari, Leïla no és una guerrera que condueix la màquina de la guerra sino que el procés a través del qual Myriam Ben reinterpreta l'obra de Sòfocles constitueix una màquina de la guerra i fa possible l'emergència de Leïla, la guerrera.

Bibliografia

- ACHOUR, C. C. (1989): *Myriam Ben*, Paris: L'Harmattan.
- ACHOUR, C. C. and ALI-BENALI, Z. (1991): *Diwan d'inquiétude et d'espoir: la littérature féminine algérienne de langue française*, Alger: ENAG-éditions.
- AMROUCHE, J. and YACINE, T., eds. (1988): *Chants berbères de Kabylie*, Paris: Harmattan.
- ANOUILH, J. (1946): *Antigone*, Paris: La Table Ronde.
- APPEL, L. (2010): "Autochtonous Antigone", in Wilmer, S. and Zukauskaitė, A. (eds.), *Interrogating Antigone in Postmodern Philosophy & Criticism*, Oxford : Oxford University Press, 229-239.
- BARRAT, D. and BARRAT, R. (2001): *Algérie, 1956: livre blanc sur la répression*, La Tour d'Aigues: Aube.
- BEAUGÉ, F. (2005): *Algérie, une guerre sans gloire: Histoire d'une enquête*, Paris: Calmann-Lévy.
- BEMBA, S. (1995): *Le Bruit des autres*, Solignac, France.
- BEN, M. (1998): *Leïla, poème scénique en deux actes et un prologue; suivi de les enfants du mendiant*, Paris: L'Harmattan.
- BOGUE, R. (2003): *Deleuze on Literature*, New York: Routledge.
- BOGUE, R. (2005): "The Minor", in Stivale, C.J. (ed.), *Gilles Deleuze: Key Concepts*, Chesham, England: Acumen Publishing Ltd., 110-120.
- BOX, L. C. (1997): *Interview with Fatima Chebchoub*, Meknès, Morocco.
- BOX, L. C. (2005): *Strategies of Resistance in the Dramatic Texts of North African Women: A Body of Works*, New York and London: Routledge.
- BRANCHE, R. (2001): *La Torture et l'armée: pendant la guerre d'Algérie*, Paris: Gallimard.
- BRECHT, B. (1948): *Antigonemodell 1948*, Berlin: Gebr. Weiss.
- BRECHT, B. (2003): *Bertolt Brecht Collected Plays*, Kuhn, T. and Constantine, D. (eds.), London: Methuen.
- CARMICHAEL, J. (2003): *Filles du silence*, Montpellier: Chevre-feuille étoilée éditions.
- CAWS, P. (1992): "Sartrean Structuralism", in Howells, C. (ed.), *The Cambridge Companion to Sartre*, Cambridge, England: University of Cambridge Press, 293-317.
- CHAULET-ACHOUR, C. (2003): "L'Algérie en scène", *Algérie Littérature/ Action*, 75-76, 70-77.
- CHENIKI, A. (2002): *Le Théâtre en Algérie: Histoire et enjeux*, Paris: Édisud.
- DÉJEUX, J. (1978): *Djoh'a, hier et aujourd'hui*, Sherbrooke, Québec: Éditions Naaman.
- DELEUZE, G. and BENE, C. (1979): *Superpositions, Richard 3, Un Manifeste de moins*, Paris: Éditions de Minuit.
- DELEUZE, G. and GUATTARI, F. (1975): *Kafka: Pour une littérature mineure*, Paris: Les Éditions de minuit.
- DELEUZE, G. and GUATTARI, F. (1980): *Mille plateaux*, Paris: Éditions de Minuit.
- DELEUZE, G. and GUATTARI, F. (1998): *Mille plateaux*, Paris: Editions de Minuit.
- DJEBAR, A. (1987): *Ombre sultane*, Paris: J.C. Lattès.
- DJEBAR, A. (1996): *Le Blanc de l'Algérie: récit*, Paris: A. Michel.
- DJEBAR, A. and CARN, W. (1969): *L'Aube rouge: pièce en 4 actes et 10 tableaux*, Alger: SNED.
- DOBIE, M. (2003): "Francophone Studies and the Linguistic Diversity of the Maghreb", *Comparative studies of South Asia, Africa and the Middle East*, 1-2, vol. XXIII, 17-25.
- EUBEN, J. P., ed. (1986): *Greek tragedy and political theory*, Berkeley: University of California Press.

- FOLEY, H. (1996): "Antigone as Moral Agent", in Silk M. S. (ed.), *Tragedy and the Tragic*, Oxford: Clarendon Press, 49-73.
- FUGARD, A. (1986): *Statements*, New York: Theatre Communications Group.
- GLISSANT, E. (1981): *Le Discours antillais*, Paris: Seuil.
- GRANDGUILLAME, G. (1985): "Les Conflits de l'Arabisation", *The Maghreb Review*, 2-3, vol. X, 57-61.
- GUSDORF, G. (1980): "Conditions and Limits of Autobiography", in Olney, J. (ed.), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton: Princeton University Press, 28-48.
- HARLOW, B. (1985): "Sentimental Orientalism", in Takeddine-Amyuni, M. (ed.), *Tayeb Salih's "Season of Migration to the North": A Casebook*, Beirut: Lebanon.
- HEANEY, S. (2004): *The Burial at Thebes: A Version of Sophocles' Antigone*, London: Faber and Faber.
- KANE, S. (2000): *Cleansed*, London: A & C Black.
- KAPLAN, C. (1987): "Deterritorialization: The Re-writing of Home and Exile in Western Feminist Discourse", *Cultural Critique*, 6, 187-198.
- KHATIBI, A. (1983): *Le Maghreb Pluriel*, Paris: Denoël.
- KENNELLY, B. (1996): *Sophocles' Antigone: A New Version*, Newcastle-Upon-Tyne: Bloodaxe Books.
- KOWSAR, M. (1986): "Deleuze on Theatre: A Case Study of Carmelo Bene's *Richard III*", *Theatre Journal "Dramatic Narration, Theatrical Disruption"*, 1, vol. XXXVIII, 19-33.
- LEONARD, M. (2005): *Athens in Paris: Ancient Greece and the Political in Post-War French Thought*, Oxford: Oxford University Press.
- LIONNET, F. (1989): *Autobiographical Voices: Race, Gender, Self-Portraiture*, Ithaca and London: Cornell University Press.
- MAKDISI, S. (1992): "The Empire Renarrated: Season of Migration to the North and the Reinvention of the Present", *Critical Inquiry*, 4, vol. XVIII, 804-820.
- MALTI-DOUGLAS, F. (1991): *Woman's Body, Woman's Word: Gender and Discourse in Arabo-Islamic Writing*, Princeton: Princeton University Press.
- MATHEWS, A. (1984): *The Antigone*, London: A.P. Watts Ltd.
- MEHREZ, S. (1993): "From Azouz Begag: Un di zafas di bidoufile or The Beur Writer: A Question of Territory", *Yale French Studies*, 82, 25-42.
- MORRISON, C. (2003): *Antigone*, Galway: Town Hall Theatre.
- OLKOWSKI, D. (1999): *Gilles Deleuze and the Ruin of Representation*, Berkeley: University of California Press.
- OSOFISAN, F. (1999): *Tegonni, an African Antigone*, Ibadan: Opon Ifa.
- PAULIN, T. (1985): *The Riot Act: A Version of Sophocles' Antigone*, London: Faber and Faber.
- PELLETIER, C. L. (1998): *Encre noire: la langue en liberté: [entretiens avec Edouard Glissant]*, Kourou: Ibis Rouge Editions.
- PRONKO, L. C. (1961): *The World of Jean Anouilh*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- ROSALDO, R. (1987): "Politics, Patriarchs and Laughter", *Cultural Critique*, 6, 65-84.
- SALHI, K. (1999): *The Politics and Aesthetics of Kateb Yacine: From Francophone literature to popular theatre in Algeria and outside*, Lampeter: E. Mellen Press.
- SALHI, K. (2004): "Morocco, Algeria and Tunisia", in Banham, M. (ed.), *A History of Theatre in Africa*, Cambridge, England: Cambridge University Press, 37-76.
- SEBBAR, L. (1982): *Shérazade: 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*, Paris: Stock.
- SEBBAR, L. (1985): *Les carnets de Shérazade*, Paris: Stock.

- SOMEKH, S. (1991): *Genre and Language in Modern Arabic Literature*, Wiesbaden: Otto Harrassowitz.
- SOPHOCLES (1912): "Oedipus Trilogy", Loeb Library, [18/04/2011] <<http://www.gutenberg.org/files/31/31-h/31-h.htm#antigone>>.
- STORA, B. (2004): "1999-2003, guerre d'Algérie, les accélérations de la mémoire" in Stora, B. and Harbi, M. (eds.), *La Guerre d'Algérie: 1954-2004 la fin de l'amnésie*, Paris: Éditions Robert Laffont, 501-514.
- STORA, B. and HARBI, M. (eds.) (2004): *La Guerre d'Algérie: 1954-2004, la fin de l'amnésie*, Paris, Robert Laffont.
- TAYEB, S. (1969): *Season of Migration to the North*, London: Heinemann Educational.
- VERGÈS, J., M. Zavrian, et al. (1969): *Les disparus: le cahier vert*, Lausanne: La Cité.
- VIDAL-NAQUET, P. (1958): *L'affaire Audin*, Paris: Editions de Minuit.
- VIDAL-NAQUET, P. (1963): *Torture: cancer of democracy*, France and Algeria, 1954-62, Baltimore: Penguin Books.
- VIDAL-NAQUET, P. (1975): "Du bon usage de la trahison", foreword in Pelletier, A., *Flavius Josèphe: La guerre des juifs*, Paris: Les Editions de Minuit.
- VIDAL-NAQUET, P. (1981): *Les juifs, la mémoire et le présent*, Paris: Maspero.
- VIDAL-NAQUET, P. (1987): *Les assassins de la mémoire*, Paris: La Découverte.
- VIDAL-NAQUET, P. (1990): *La démocratie grecque vue d'ailleurs: essais d'historiographie ancienne et moderne*, Paris: Flammarion.
- VIDAL-NAQUET, P. (1995): *Mémoires--La brisure et l'attente, 1930-1955*, Paris: Seuil.
- VIDAL-NAQUET, P. (1998): *Mémoires--Le trouble et la lumière 1955-1998*, Paris: Seuil.
- VIDAL-NAQUET, P. and Comité Maurice Audin (1962): *La raison d'état: textes publiés par le Comité Maurice Audin*, Paris: Editions de Minuit.
- VIR, P. (1992): *Algeria, Women at War*, England and Algeria: Formation Films and ENTV Algeria, 52 minutes.
- WETMORE, K. J. (2002): *The Athenian Sun in an African Sky*, Jefferson, North Carolina: McFarland & Company.
- WISE, J. M. (2005): "Assemblage", in Stivale, C. J. (ed.), *Gilles Deleuze: Key Concepts*, Chesham, England: Acumen Publishing, Ltd, 77-87.
- WOODHULL, W. (1993): *Transfigurations of the Maghreb: Feminism, Decolonization, and Literatures*, Minneapolis, MN and London, England: University of Minnesota.
- YACINE, K. (1959): *La Poudre d'intelligence*, Paris: Seuil.
- ZIMRA, C. (1995): "Disorienting the Subject in Djébar's *L'amour, la fantasia*", *Yale French Studies*, 87, 149-170.