

TOWARD A MINOR THEATRE: MYRIAM BEN'S ALGERIAN ANTIGONE

Caroline E. Kelley

D. Phil.

Simone de Beauvoir Institute - Concordia University

caroline.e.kelley@gmail.com

Recommended citation || KELLEY, Caroline E. (2011): "Toward a Minor Theatre: Myriam Ben's Algerian Antigone" [online article], *452°F. Electronic journal of theory of literature and comparative literature*, 5, 74-98, [Consulted on: dd/mm/aa],
< <http://www.452f.com/index.php/en/caroline-kelley.html> >

Illustration || Nadia Sanmartín

Article || Upon request | Published on: 07/2011

License || Creative Commons Attribution Published -Non commercial-No Derivative Works 3.0 License



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. Introduction

The universal quality of the play *Leïla, poème scénique en deux actes et un prologue* opens it up to audiences outside of France and Algeria and invites a plethora of interpretations. Nevertheless, the playwright avoids a male-identified universal by structuring her work around a heroine, Leïla. The centrality of the female character contributes to the political intent of the playwright. In effect, Myriam Ben's reinterpretation of the *Antigone* is conceived and performed as a political act that encourages us to re-assess rigid notions of identity, citizenship, family, and society, for example, from the standpoint of a "minor character": an Algerian *moudjahida*. My reading intends to highlight the continuum between political action and the practice of writing. In order to address these contentions, I shall discuss Gilles Deleuze and Félix Guattari's theories of "minor literature" and "minor theatre" which forms the theoretical fibre of this paper. This discussion is followed by an overview of the French and Algerian historical and theatrical context in which Ben wrote her play. Following from this, the paper includes a close reading of *Leïla, poème scénique en deux actes et un prologue* alongside the praxis of minor theatre.

1. The Minor

In *Kafka: Pour une littérature mineure* (1975), Gilles Deleuze and Félix Guattari define a minor literature as a literature that is not of a "minor language" but, rather, that which a minority creates in a "major language" (Deleuze, Guattari, 1975: 29). More importantly, in minor literature the language is shaped by a strong sense of deterritorialization (Ibid.). A second characteristic of minor literature is its political nature: "Tout y est politique," they explain (1975: 30). The individual is fixed to the social; the subject is always associated with the political:

Son espace exigu 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).

The third element of a minor literature is its collective enunciative value; the author is immediately connected to a communal action and what he or she says or does is necessarily political. The political contaminates all enunciation (1975: 31). And since the collective or national conscience is "souvent inactive dans la vie extérieure, et toujours en voie de désagrégation," it is literature that finds itself positively charged with this role and the function of collective, even revolutionary, enunciation (Ibid.). Minor literature, significantly, contains the possibility to express another potential community, to

forge the means of another conscience and another sensibility (1975: 32). Much like the praxis of *pensée-autre* devised by Abdelkébir Khatibi (1983), a minor literature establishes “les conditions révolutionnaires de toute littérature au sein de celle qu’on appelle grande (ou établie)” (Deleuze and Guattari, 1975: 33). It is marked by language in the process of becoming (*devenir-mineur*); a language of varying intensities and vibrations. In this way, a minor literature also possesses elements of polyphony and discordance. In *Pour une littérature mineure*, Deleuze and Guattari are interested in the way Kafka deterritorializes Prague German through his palimpsestic writing to create the possibility “de faire de sa propre langue” (1975: 48). While the contention that minor literature is intrinsically political is relatively straightforward, the concept of “deterritorialization” requires further explanation for the purpose of my arguments in this paper¹.

Deleuze and Guattari explain the concept of deterritorialization in *Mille plateaux* (1980). In this work, they argue that language is a mechanism for action, for making things happen with words. For example, when a judge reads a guilty verdict the words he or she pronounces transform the defendant into a guilty person. In this sense, language is not neutral but rather encodes and enforces a certain social order. Further to this, every language has standards which determine the acceptable and unacceptable enunciation of words—an unacceptable enunciation is a deviation from the “norm” and is not generally encouraged. For example, dialects or the use of ungrammatical sentences and slang are considered departures from standard language. In *Mille plateaux*, Deleuze and Guattari see the enforcement of such language standards as the imposition of a hierarchy of power. Nevertheless, language manages to stay in constant flux as standards are contested and revised. This is the process of deterritorialization and reterritorialization. When language norms are subverted, the result is a deterritorialization of language. Language is stripped of its usual codes and removed from the linguistic structure it inhabits. On the other hand, when language norms are enforced, or deterritorialized language reigned in, the result is the territorialization or reterritorialization of language; this process is infinite as language standards are destabilized, negotiated and amended.

While Deleuze and Guattari originally confined their study of the minor to prose writing, Deleuze eventually expanded the notion to encompass theatre and cinema. In the essay “Un manifeste de moins,” he offers the play *Richard 3* by contemporary Italian playwright Carmelo Bene as an exemplar of the minor in theatre. This playwright’s work is a compelling instance of the minor since he radically reconfigures Shakespeare’s plays to change their meaning. Specifically, Bene subtracts key characters and embellishes others

NOTES

1 | I am indebted to Ronald Bogue (2003; 2005) and J. Macgregor Wise (2005) for their insight on the concept of the “minor” for my analysis.

of lesser consequence or adds characters not at all present in the original text (i.e., he removes Romeo from his adaptation of *Romeo and Juliet* and all the male characters save Richard in *Richard 3*). In each of these cases, the deletion of some characters provides the opportunity for the construction of others; it is in this twofold process that Deleuze locates the quintessence of Bene's theatrical critique: "Ce théâtre critique est un théâtre constituant, la Critique est une constitution" (Bene, 1979: 88). This strategic process allows for the possibility of becoming; for a new and different dramaturgy. The notion of a minor theatre thus builds on the idea of minor literature as it not only destabilizes encoded language but conventions of speech and movement too.

It would be remiss, however, to provide an explanation of the minor in literature and theatre without offering examples of the criticism these theories have received. The main points of contention concern the romanticism of the formula and its lack of consideration for real political situations. Samia Mehrez notes:

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.

Likewise, Winifred Woodhull warns of Deleuze's "alternative politics, which mobilizes 'wild' modes of social and cultural analysis in order to elude the politics of representation" (1993: 198). Woodhull is troubled by the poststructuralist shift in 1968 which signalled a view of literature as merely capable of destabilizing meaning. As a result, she alleges an emergent Algerian feminist movement was obscured by poststructural theorists who claimed that language *alone* possesses the power to subvert dominant discourses (Woodhull, 1993: 198).

Despite these concerns, however, feminist and postcolonial scholars like Elizabeth Grosz and Françoise Lionnet have re-examined the work of Deleuze and Guattari, seeking theoretical support that might prove useful in challenging "dominant philosophical paradigms, methods, and assumptions" (in Olkowski, 1999: 54). Grosz concludes that their dynamic (re)conceptualization of systems of thought has the effect of destabilizing power and authority by "sweep[ing] away metaphysical frameworks" that prevent women and other minorities "from devising their own knowledge and accounts of themselves" (1999: 55). Furthermore, Grosz sees an acknowledgment of identity fluidity and multiplicity in Deleuze and Guattari's work; an integral aspect of which is nomadism and deterritorialization whereby difference is configured outside of oppositional constructions, collapsing hierarchies and binary structures. Likewise, Lionnet shapes a useful approach to

NOTES

2 | Similar critiques of Deleuze and Guattari's minor literature have been made by Renato Rosaldo (1987) and Caren Kaplan (1987) in a special issue of *Cultural Critique*.

postcolonial women's writing, which she calls *métissage*, derived in large part from Deleuze and Guattari's work on minor literature and deterritorialization³. Her approach allows the reader to see the space created by postcolonial women's writing, marked by the process of *devenir-mineur*, whereby "becoming" is a form of plurality.

With these explanations and criticisms in mind, I situate the play *Leïla, un poème scénique en deux actes et un prologue* uneasily alongside a discussion of minor theatre in order to explore critically the ways political and literary intentions merge and interact⁴. In agreement with Mehrez, I believe it is important to reveal the reterritorialized space that this writing manufactures for the recognition of a militant, feminine experience of the Algerian Revolution mapped through the complex process of life-writing and performance.

2. Historical Context

Myriam Ben wrote *Leïla, poème scénique en deux actes et un prologue* and two other plays *Karim ou jusqu'à la fin de notre vie* and *Prométhée* in 1967. So one might say that her artistic foundation is the theatre⁵. All three plays focus on the events of the Algerian Revolution and two draw heavily on Greek tragedy for inspiration. The choice of Greek tragedy is no coincidence. Before Ben was a student of Russian language and history, she studied the classical languages in Algeria after being denied an education in literary Arabic. So it is likely that she was familiar with canonical Greek tragedies and was aware of their popularity among her European contemporaries in their dramaturgical explorations of the fragility of democracy⁶. However, if she did not read the *Antigone* in its original Greek, she would have read it in translation since the classics figured prominently in the formation of academics in France during this era (Leonard, 2005).

L'Harmattan's online catalogue summarizes *Leïla* as a story of "les faits qui ont conduit au coup d'Etat de 1965 et à l'arrestation de Ben Bella" (*L'Harmattan France*, 2011). The play is also listed on the Radio France website as recommended reading on President Ben Bella following an article advertising a documentary series on his life. Before its publication in 1998, *Leïla* was read at the *Petit T.N.P.* in June 1968 by exiled Algerian actors directed by Mohamed Boudia while he was administrator of the *Théâtre de l'Ouest Parisien* (TOP). The date of the publication of the play, three full decades after its composition, is noteworthy since interest in Algerian women's writing among French publishing houses has increased with the culmination of the Algerian civil crisis in the 1990s (Chaulet-Achour, 2003). In addition, the French actress Jocelyne Carmichael brought special attention to Ben's dramaturgy through the adaptation and

NOTES

3 | Lionnet's theoretical approach also relies heavily on *créolité*, a literary praxis developed by Martinican writer, Edouard Glissant, which was accompanied by the eponymous social movement (adherents were called *les créolistes*). See Edouard Glissant (1981) and Catherine Le Pelletier (1998).

4 | By reading Myriam Ben's play alongside (or intertwined with) a discussion of minor literature, I hope to avoid doing violence to the text. That is, I avoid placing the text in a theoretical framework in which it does not altogether fit. In this way, I intend to engage with the "minor" approach that Deleuze and Guattari offer instead of simply applying the theory wholesale.

5 | See Christiane Chaulet Achour and Zineb Ali-Benali (1991 : 273). In fact, she is one of the first women playwrights in Algeria. Assia Djebar published her play *L'Aube rouge* in 1969.

6 | Well-known European adaptations of the *Antigone* include Jean Anouilh, *Antigone* (Paris: La Table Ronde, 1946), Bertolt Brecht, *Antigonemodell* 1948 (Berlin: Gebr. Weiss, 1948).

performance of her short story *Les Enfants du mendiant*, which appears in the same edition as *Leïla*⁷. While this climate of reception undoubtedly played a role in the publication of her plays, it is essential to review the specific historical, cultural and political context in which Ben composed *Leïla* as this context informs the reading.

In an exposé on the influence of the classics on French thought following the Second World War, Miriam Leonard (2005) argues that allusions to the ancient Greeks were relatively common in intellectual and politically-engaged circles as “post-war France’s encounter with the Greeks gave rise to a new interrogation of the political” (Leonard, 2005: 3). Reviewing texts by Jacques Derrida, Michel Foucault, Luce Irigaray, Jacques Lacan, and Claude Lévi-Strauss ranging from 1959 to 1974, she cites the development of French philosophy during this period:

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).

The Second World War, the Algerian Revolution and May 1968 as well as the myriad failures of Communism produced a distinct sea change in French intellectualism.

However, one must return to the period shortly following the Second World War to understand the renewed interest in antiquity as a source of inspiration:

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).

Not surprisingly, integral to this fascination with the Greeks was an ongoing debate over the role of history among French theorists:

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).

Nevertheless, an interrogation of historical discourse and a concomitant challenge to the modern subject –elements that are integral to these works– were viewed by many as a dangerous wager in the context of post-war Europe (2005: 13).

NOTES

7 | *Les Enfants du mendiant* was adapted into a play by Carmichael and performed in Montpellier, France in 1995. It was also later performed at the Festival of Avignon. Carmichael has also adapted Maïssa Bey's *Cette fille-là*. See Jocelyne Carmichael (2003).

Individuals involved in debates over the contemporary relevance of Greek tragedy, and the responsibility of the individual to confront the state –beyond the intellectual luminaries listed above– include Greek scholars like Pierre Vidal-Naquet, an outspoken proponent of human rights and of anti-torture legislation⁸. Famous for his criticism of the French government during the Algerian war, Vidal-Naquet joined forces with other leftists and Communists who supported Algerian autonomy including Henri Alleg, Francis Jeanson, and FLN attorneys such as Jacques Vergès to reveal and condemn the French military's use of torture on Algerians (as well as French citizens). He was also active in the 1960s in the run-up to the student protests in France in May 1968, a time when the Greek classics were revisited to reflect on social upheaval. While Ben was not directly involved in heated intellectual debates on the Greeks and the tenuousness of democracy, she was aware of them being a scholar in France and connected with several people at the centre of these discussions in Paris.

The story of thespian Mohamed Boudia and his FLN troupe also deserves attention, seeing as Ben's play relies heavily on this endeavour for its political context. Boudia arrived on the theatrical scene in France in the mid-1950s when the FLN-France made its call to Algerian artists and actors to join the struggle for independence (Cheniki, 2002: 34). He was at the heart of this effort until 1959 when the French were made aware of the didactic pursuits of the FLN-France and Boudia was arrested. Despite his incarceration at Fresnès, he continued to write and perform plays in prison—a significant number of which were adaptations of canonic French plays. While Boudia served his prison sentence, the *troupe artistique du FLN* persisted with Mustapha Kateb at its helm. The primary goal of the troupe was to inform people about the liberation struggle. During the years 1958 through 1962, there were three major productions –each one attempting to illustrate the urgent, collective struggle of the people through its structure and animation (Cheniki, 2002: 35). The FLN's plays were put on in manufacturing cities in France – urban centres with large immigrant populations –as well as in detainment camps, hospitals, and in the *maquis* on the Algerian frontier.

After the liberation of the country, the members of the revolutionary troupe artistique became the heart and soul of the national theatre enterprise *Le Théâtre national algérien* (TNA), housed in the *Opéra d'Alger*. The two men behind the new state-sponsored theatre were FLN veterans Mohammed Boudia and Mustapha Kateb. Not surprisingly, they believed in the ideal of a popular theatre of the people and for the people. Under their direction, the TNA flourished during the early years of independence with the production of more than a dozen original Algerian plays and approximately eight foreign plays.

NOTES

8 | Vidal-Naquet's texts on the Second World War, the Algerian Revolution, and Greek tragedy include, in order of publication: 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).

As was the case during the war, the company frequently adapted canonic works by playwrights such as Molière and Shakespeare (Cheniki, 2002: 41). All of this ended in 1965, the year Ben Bella was deposed by Boumediene. Sought by the police, Boudia fled the country. During this time, other intellectuals also chose exile while those who stayed in Algeria risked arrest, imprisonment and torture. These events produced a rupture in the country's intellectual and artistic communities – ending a period of relative cultural fecundity. Boudia's discontent with the military deposition of Ben Bella found succour in the critical attitude expressed in Ben's dramaturgy. Directing the only public reading of the play *Leïla* at the *Petit TNP* in June 1968, he reportedly found it difficult to enact but was fascinated with le *Marchand de jasmin* character (Achour and Ali-Benali, 1991: 276). Prior to realizing a full production of the play, however, his car was blown up by the Israeli *Mossad* for his supposed activities in support of the *Popular Front for the Liberation of Palestine* (PFLP) in 1973. While the play *Leïla* is not the direct offspring of the FLN's *théâtre de l'urgence*, it contains similar elements of exigency in its dialogue and plot and continues the practice of adapting a canonic text.

3. An Algerian Antigone: Crafting a Minor Theatre

In the realm of postcolonial theatre, the Antigone character is a popular figure for discussions of human behaviour, democracy and justice, and the pitfalls of revolution. Her name means “anti-generation,” establishing her as an orphan both timeless and universal (Appel, 2010). Along these lines, Kevin Wetmore (2002) argues that the *Antigone* play is possibly the “most transcultured” and “transculturable” tragedy given “the sheer number and variety of the adaptations [...] of the play” (Wetmore, 2002: 169-170). While the universal qualities of its heroine are partly responsible for the popularity of the play, arguably its most compelling aspect (for postcolonial playwrights at least) is its focus on war's aftermath and the state's concomitant struggle to ensure order. The tragic element is founded in the personal struggle to sustain one's alliances and belief system in such a difficult context: “*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). Due to her inherent qualities, Antigone might stand for an oppressed group or provide moral direction in the aftermath of a struggle, where laws of social order conflict with personal liberties. For these reasons, she is an especially popular figure for postcolonial playwrights. In addition to being the most widely and frequently adapted play in contemporary Africa; the *Antigone* has

been reinterpreted by European, Near Eastern, South American, East Asian and South East Asian playwrights⁹.

Antigone is the animating force behind Myriam Ben's character Leïla, a name that has great significance in the Arabic literary tradition. In Arabic, "Leïla" means "night" or "born at night" and forms the title of one of the most celebrated texts in popular Arabic literature, *Alif laylah wa-laylah* or *One Thousand and One Nights*, a story that attests to the solidarity of two sisters against a tyrant king. *Alif laylah wa-laylah* is a common point of reference for several Algerian women writers; most notably, Assia Djebar who has used the tale as an undercurrent in several of her novels, such as her sequel to *L'Amour, la fantasia* (1985), *Ombre Sultane* (1987), to describe the solidarity between the two wives of the story's male character¹⁰. Sasson Somekh notes that the legend is not considered a piece of classical literature since it was written in a mixture of *fushā*, or literary Arabic, and *āmmiyya*, or dialectical Arabic; while it gained attention in the West after its translation into European languages in the eighteenth century, it is only in the last few decades that the work has received a measure of respectability in the Arabic literary canon (Somekh, 1991: 4). Since Ben was interested in the destruction of hierarchies –both real and literary– her allusion to this tale of women's resistance, written in a less formal or hybrid form of Arabic, is integral to her deterritorialization of the classic *Antigone*. The meaning of the name is also conspicuous since Sophocles' Creon continually defines his niece as "nowhere" and orders her to "live a buried life" or a life in darkness leading to death while *Leïla* takes place in what might be described as a dark or bleak moment in the history of Algeria.

Like the *Antigone*, *Leïla* features a weak narcissistic king, *le Roi*, whose place at the head of his realm is tenuous. His insecurity is made conspicuous with the announcement of his plan to erect a statue in his own honour complete with fanfare and festivity. As the counterpart to this egocentric ruler, Leïla, our heroine and an *ancienne moudjahida*, is a courageous figure. Reminiscent of Antigone, she is distracted by the death of a brother whose demise is questionable –*le Roi* is suspected of ordering his assassination. In this case, however, he is not her blood brother but rather a brother-in-arms and a husband as well as *le Roi*'s younger brother; Leïla's metaphorical sister is the character Attika with whom she participated in the war of independence¹¹. With the provision of a sister-in-arms, the playwright instantly breaks with the Western trope of positioning women in antagonistic competition and rather, like the tale of *Alif laylah wa-laylah*, arranges them in a union of (militant) solidarity. Their alliance provides a sharp contrast to the men who govern the state and who, moreover, are in internecine conflict with one another; a conflict that will eventually result in the demise of *le Roi*.

NOTES

9 | Some notable examples of postcolonial adaptations include 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 also alludes to the tale in her novels about a protagonist named Sherazade. See Leïla Sebbar, *Shérazade: 17 ans, brune, frisée, les yeux verts* (1982), *Leïla Sebbar, Les carnets de Shérazade* (1985).

11 | The choice of the name Attika further reinforces elements of Greek tragedy in the play –Attika being a region of Greece that includes the ancient city of Athens as well as a genre of tragedy commonly known as 'Attic tragedy'. See Euben (ed.), *Greek tragedy and political theory* (1986).

With the exception of a handful of roles (Leïla, *le Roi*, Attika, and Omar), the majority of characters offer a symbolic counterpoint to the plotline, particularly *le Marchand de jasmin*. As a jasmine vendor, he is a popular icon in Ben's writing¹². For her, the jasmine flower is a reminder of youth and of the old man who used to sell jasmine collars to her father: "Pour moi, cet homme était un sourcier car il transformait les odeurs horribles de la rue en parfum magique" (Achour, 1989: 71). The figure of the jasmine vendor is a symbol of the people since such work inevitably attracts the poor and disenfranchised. To illustrate this point, Ben recalls when she was a young 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).

As a cultural symbol, *le Marchand de jasmin* underscores and embodies the populist spirit of the play. Boudia was probably drawn to him for these reasons but also because he is a *hakawati* figure, a storyteller in the tradition of Maghrebi *hakaya* (storytelling performance)¹³. As such, he frequently stands alone on stage and speaks directly to the audience much like a Greek chorus but as a solitary figure. Furthermore, in addition to his *hakawati* characteristics, a North African audience would recognize *le Marchand* as Djeha or Djoha, the most celebrated of Maghrebi folk-heroes¹⁴. As Kamal Salhi explains:

Traditionally Djeha was the epitome of the carnivalesque, with an eccentric character, a unique brand of humour, and a kind of gentle madness which runs through his exploits. This playful madness is a common element of North African humour (Salhi 1999: 329).

The Algerian novelist and playwright Kateb Yacine is particularly famous for his manipulations of this stock character and Djeha is present in a number of his plays including most notably as *Nuage de Fumée*, the central personality in *La Poudre d'intelligence* (1959). This play, much like *Leïla*, employs irony, humour and allegory to comment on the autocratic direction of the Algerian state. Nevertheless, *le Marchand* (and Djeha, in general) is not an unproblematic symbol. He is sexist and expresses other unsavoury characteristics –often alienating or repelling other characters. In this way, he is an amalgam of traits avoiding uncomplicated interpretation.

4. The Source: A Prologue

The prologue operates as a backdrop to the action of the play –which takes place in acts one and two. Dominated entirely by the slight

NOTES

12 | The jasmine flower also plays a symbolic role in Ben's *Sabrina, ils t'ont volé ta vie* (1986) and the short story 'Nora' in *Ainsi naquit un homme* (1982).

13 | Other terms for the storytelling performance and its performer include: *gawwal*, *meddah*, *rawi*, *muqallid*, *berrah*, and *fdawi*. See Kamal Salhi (2004: 41).

14 | For a comprehensive cultural, literary and historical background on the Djeha figure in the Middle East and North Africa, see Jean Déjeux (1978). While there are several spellings of the name including: Djoha, Djeha, Djeh'a, Jeh'a, and Jh'a, I will use the first iteration of the name since it is most common to Algeria while Djeha is the iteration of the name in Morocco. A contemporary manifestation of the Djoha figure is 'Fellag', the Kabyle comedian. See Dominique Caubet (2004).

figure of *le Marchand de jasmin*, who acts as our *hakawati* or one-man Greek chorus, we learn the strange story of his life, which is also the story of Algeria. His solemn and self-reflective soliloquy is accompanied by a series of illustrative actions, periodically inviting a response from the audience; a device commonly employed during a North African *halqa* or story-telling circle (Chakravarty Box, 2005: 45-46). Although a conventional theatrical form, the *halqa* is also dynamic and vibrant, and so qualifies as both traditional and modern, although not in the western sense (Chakravarty Box, 1997). Put simply, the *halqa* is a performance circle, formed by the spectators. Often the spectators are expected to participate in the theatrical piece either superficially through some form of payment to the performer or by direct involvement in the performance. By speaking to and gesturing at the audience, even addressing questions to it, *le Marchand de jasmin* expects a contribution from his listeners. Likewise, by drawing them into the performance circle, he implicates them in the outcome of the story.

After showing the audience the physical scars acquired during his long journey, he slowly leans down to gather water in his hands and repeats the customary action three times to eliminate impurities. Drinking this imaginary water, he pauses as though remembering something—a memory which he shares hesitantly in the form of a poem. During the course of his soliloquy, we learn that *le Marchand* was once a *sorcier* who searched for water in a scorched land:

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).

Imbued with magical or divine qualities –much like the oracle or prophet in Greek mythology or the *marabout* in North and West African religious rituals– he finds water in dry and desolate climes. This quest would take him over mountains ravaged by napalm and through forests in flames until he found the “patriarche sans yeux” dead at the side of a spring –an unmistakable reference to Oedipus, the father of Antigone and King of Thebes, who, upon learning of his wife’s (and mother’s) suicide, took a broach from her dead body and stabbed out his eyes. A patriarch himself, *le Marchand* attests to the importance of knowledge as a form of power: “Oedipus loses throne, dignity, and eyesight, but gains wisdom and knowledge (which are everything)” (Kowsar, 1986: 28).

Discovered by the police at the edge of the toxic spring, *le Marchand* is falsely accused of poisoning it and thrown in jail. For seven years, the approximate length of the Revolution, he moulders in prison

far away. At the end of this sentence, he returns to his village and resumes his search for water: "Et j'en ai trouvé et j'en ai trouvé, dix mille au moins" (1989: 14). However, this precious bounty leads to squabbles among the villagers for ownership. The allegorical struggle for resources mirrors a real battle for power that ensued directly following the independence of Algeria in the summer of 1962. Following successful negotiations with France at the Evian accords, Colonel Boumediene, with the support of several *chefs historiques* including Ben Bella, Rabah Bitat, and Mohammed Khider, entered the country from the frontier and wrested control from the weakened leaders of the *wilayas*¹⁵. The war against a colonial entity became a war between factions of the FLN-ALN. This outcome runs counter to the strategy outlined at the *Congrès de la Soummam* in 1956 where the *chefs historiques* affirmed that the liberation struggle would be led by combatants of the interior –rather than by those stationed abroad¹⁶. However, this plan deteriorated and collapsed in the final years of the war as the regional *maquis* in the *wilayas* were weakened by excessive casualties, a lack of resources and the deaths of strong leaders and proponents of this policy¹⁷. Standing before the jubilant crowds in July 1962, Ben Youssef Ben Khedda, the leader of the *Gouvernement Provisoire de la République Algérienne* (GPRA), warned the people that "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). Sadly, the proponents of military dictatorship won out and Ben Bella was installed with the backing of the ALN and Colonel Boumediene. Fatefully, Boumediene would later depose Ben Bella and establish himself as the rightful leader of Algeria.

This historical context emerges during the course of a monologue which poetically details the struggles *le Marchand de jasmin* and his countrymen and women have endured. Before his arrival in the city, he returned one last time to his village only to find his property confiscated by a state representative (1989: 15). With this discovery, he picked the remaining jasmine on his land and brought it in a basket to sell during the festivities accompanying the statue's dedication. Abruptly ending his story, he asks his listeners suspiciously why they have come to town: "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). With these words, the audience is left with the question of why we are here, witnessing or reading this performance. Drawn into the play's action at this early juncture, we might ponder this question during the first and second acts while events on stage unfold (or we imagine these events as readers). In this way, we are implicated as participatory members of the *halqa* in how the story of the Revolution and its aftermath are performed (and read and remembered). The

NOTES

15 | The *chefs historiques* or the "group of nine" were the original leaders of the FLN armed nationalist movement that began officially in 1954. They include: Mohamed Boudiaf, Hocine Aït Ahmed, Rabah Bitat, Didouche Mourad, Larbi Ben M'Hidi, Mostefa Ben Boulaïd, Ahmed Ben Bella, Mohamed Khider and Krim Belkacem. Of these nine original leaders, six survived the war to see independence and three died on the "field of honour": Mostefa Ben Boulaïd, Didouche Mourad and Larbi Ben M'Hidi. The *wilayas* were regions demarcated in the early days of the insurrection and served to facilitate the armed struggle which largely took place in the countryside. Each *wilaya* –there were six– was led by a council of four which included the politico-military leader, who had the grade of a colonel, and three commanders responsible for three principal actions: political, military, and information and liaisons. This strict structure was respected throughout the war despite undergoing slight modifications as strategies shifted.

16 | The *Congrès de la Soummam* (August and September 1956) was first pivotal conference of the FLN-ALN since the beginning of the armed insurgency and served to outline and document the goals of the liberation struggle and the overarching policy of its military strategy. The Congress "platform" underscored the organization's commitment to the attainment of independence and created a political arm called the *Conseil national de la Révolution algérienne* (CNRA) as well as an executive council *le Comité de Coordination et d'Exécution* (CCE). The platform also insisted on the primacy of the political over the military and of the combatants of the country's interior over those of the exterior. The Congress also formally demarcated the *wilayas* and zones in which the armed struggle was organized.

prologue quietly concludes with the old man sitting on a rock, counting his jasmine collars. As he counts, his voice gets lower and the light shifts from one side of the stage to the other to rest on the chambers of *le Roi*. As the light moves the audience also perceives the silent *Chiffonnière* rummaging through the garbage.

In the first scene of the play, *le Marchand de jasmin* evokes two recurring symbols: jasmine and water. The significance of jasmine was discussed but water is also important in elucidating the symbolic references in the play. Explaining the theme of water, Ben says: "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). *Le Marchand's* quest for water –for the source of life, justice, and knowledge– foreshadows Leïla's quest in the first and second acts of the play. It also alludes to the conceptual trajectory of the audience or reader which –over the course of the performance– formulates an understanding of the Revolution's betrayal and (hopefully) develops a desire to actively challenge its dissimulation. Ben thus expresses a disappointment that the "truth" of the people's struggle was so rapidly obfuscated by false notions of unity and the FLN-ALN's assertion of their rightful leadership. Most significantly, the playwright exposes the complaisance or active participation of her fellow Algerians in this betrayal:

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

In the first act, Leïla embodies these disappointments in a speech that conjures up traces of Antigone's monologue with the King of Thebes.

5. Act One: Conquering Silence

While the prologue provides a poetic backdrop for the main narrative of the play, the first act operates as our introduction to the lead character, Leïla, and to her struggle against a dictatorship and its coherent narrative of war, mirrored in the 'major discourse' of the *Antigone*, the play's palimpsest. In the first scene of this act, as the light slowly moves from the street-side of the wall to the royal chambers, *le Roi* jumps suddenly from his bed, wiping his forehead, face and neck and, breathing heavily, moves towards a window. Nervously opening the window, he leans his elbows on the sill, and turning towards the audience, stares out into the distance: "Quelle fièvre...

NOTES

17 | In fact, members of the Cairo delegation, Ben Bella, Boudiaf, and Mahsas had publicly disparaged the platform's original focus on the interior in 1959 and even envisioned the formation of an antagonistic Congress supported by Presidents Nasar and Bourguiba.

Étranges ces visions qui vous poursuivent et vous agitent au-delà de toute raison” (Ben, 1998: 19). In this dejected position, his sister-in-law finds him. As she enters the room, the playwright's directions call for *le Roi* to be standing with his head dropped forward, his chin essentially touching his chest, so that the light shining on him creates the illusion of a headless figure. This vision foreshadows events to come, namely his death at the end of the play. However, the stage directions offer us a range of additional interpretations. Besides the obvious suggestion of the headless state, *Le Roi's* attitude might allude to the execution of Algerian militants during the Revolution. Prisoners sentenced to death were frequently guillotined at dawn in the courtyard of prisons in Oran, Constantine and Algiers¹⁸. Leïla underscores this with a wistful reminiscence about her absent nurse:

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).

Confounding a clear meaning, Lalla Fatma's story provides a supplementary allusion to the king in *Alif laylah wa-laylah* who murdered his lovers at dawn. Finally, Creon's first words to Antigone following her dawn capture are: "Speak, girl, with head bent low and downcast eyes/ Does thou plead guilty or deny the deed?" (Sophocles, 1912). *Le Roi's* guilty pose undermines his perceived authority over Leïla and reverses the power dynamic (between monarch and subject) established in Sophocles' *Antigone*. However, if nothing else, a suspicion that *le Roi's* regime continues the practice of torture and summary execution, unjust policies that were customary during the French colonial period is established.

Leïla emerges from her silence and speaks at length, expressing her anguish at the disappointing outcome of the war. Significantly, her monologue is a response to a series of questions posed by *le Roi* (Ben, 1999: 27-28). He is disquieted by the sense that he cannot control her movements, thoughts or feelings and this anxiety intensifies when he learns she recently visited her friend, Attika. His attempt to discern why she went to Attika produces an emotional outpouring that flows from Leïla's distrust of *le Roi* and the dubious explanations given for the death of her young husband; the immoral means, including torture, the regime uses to remain in power; and ends with an affirmation of women's sacrifices for the liberation struggle:

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

NOTES

18 | Assia Djebar refers to these dawn executions in the title of her only play, *L'Aube rouge*. See Assia Djebar and Walid Carn, *L'Aube rouge: pièce en 4 actes et 10 tableaux* (1969).

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).

Upon leaving their hiding place, she noticed that “j’avais sur mes bras la marque de ses ongles et Attika porte encore sur ses bras la marque des miens” (1999 : 31). The speech underscores the intimacy between the two friends; their bond surpasses the strength of blood ties and endures after the war:

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).

Indicting the leaders of the Revolution, the heroine contrasts their discord with the solidarity of women militants. Leïla passionately informs *le Roi* that she learned from Attika that the regime uses torture on its 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).

The leaders of the liberation struggle not only betrayed its ideals, they torture their comrades, which constitutes a form of fratricide. In Leïla’s eyes, if the Algerian revolutionaries have stooped to the level of Nazis their anti-colonial project truly failed. Possessing the spirit and venom of Antigone’s condemnation of the King of Thebes, Leïla accuses *le Roi* while re-establishing her commitment to the goals of the liberation struggle and her loyalty to a sister-in-arms. The transferral of devotion from a brother to a sister-in-arms rejects a blind loyalty to patriarchal kinship systems established in the Antigone. This expression of sisterly love also “re-writes” the fraught relationship between *Antigone* and her sister Ismene in Sophocles’ play.

In the following passages, we learn that Leïla is an orphan –her parents and siblings were killed in the war– and her husband, Rachid, died mysteriously in the last days of the Revolution. With the realization that the regime uses torture, she suspects that Rachid was assassinated by *le Roi* and she vows to learn everything she can (1999: 35). Despite *le Roi*’s insistence that she is too young and idealistic to understand, Leïla swears that she will find out who killed her husband. This perseverance is the direct result of her militant

experience in the war; an experience that transformed her just as her husband promised (1999: 36). Interlinking an individual quest with the broader issue of women's rights, Leïla's diatribe culminates with a review of the unfortunate fate of Algerian women following the liberation struggle. She claims that women are caught in a proverbial mirror from which they cannot escape. The mirror she uses as her example is a gift from Rachid:

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).

A familiar metaphor in autobiographical writing, the mirror might reflect one's reality or life without embellishment¹⁹. In this case, the mirror is a symbol for women's inequality –an inequality which literally restrains their bodies. They are no longer reflected but subsumed by a one-sided mirror that surveys them but neglects to provide the same function for the surveillance of men. Her speech to *le Roi* is a statement of political action from which she will proceed to gather knowledge and understanding against his stated wishes; this rebellious act frees her body figuratively from the mirror her husband gave her. Leïla's speech also inspires *le Roi* to reveal how her husband died and the first act concludes with the dramatic story of Rachid's death in a cave. Like Antigone's lover, Haemon, Rachid expires underground but, significantly, without his lover.

The chain of entreaties, indictments and revelations is articulated in French, affixing another layer of meaning to the exchange. Writing the play in the language of the colonizer, Ben deterritorializes the 'major language' her heroine speaks. Like Bene's critique of Shakespeare, Leïla's monologue "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). The result is a kind of cognitive dissidence as Leïla and the other characters form a *halqa* with the audience, pronouncing their lines in French rather than colloquial Arabic, the customary language of the *halqa*. The heroine's oral testimonial in the colonial language might be a further entreaty for plurality (and acceptance). Written in a cultural climate marked by *le pouvoir's* attempt to nullify the use of French, and inculcate Modern Standard Arabic as the language of public discourse, Leïla's monologue (and the play in general) could be read as a call for polylingualism and a dismissal of the idea of an authentic Algerian language²⁰. As a woman, a martyr's widow and *ancienne moudjahida*, the main character enters the public arena, quite literally, as a paradox. She is a second-class citizen, an honoured symbol of the liberation struggle and a subversive *hakawati*. As such, Leïla is in a unique position to symbolically undermine some of the constrictive

NOTES

19 | See George Gusdorf, for example, who has said autobiography "is the mirror in which the individual reflects his own image" (Gusdorf, 1980: 33).

20 | The policy of "arabization" was implemented shortly after Houari Boumediene's rise to power in 1965; propagated primarily by the Ministry of Education, the policy aimed to replace French with Arabic in schools, businesses, literature and the arts, and in the media. This abrupt and forceful shift placed a considerable burden on adults who had grown up (and in some cases received an education) in the French system –where Arabic was not widely taught and furthermore was considered a foreign language. Many authors, intellectuals, and business-people– as well as those expected to fill these positions after the *pied-noirs* departed in vast numbers –were at an impasse. Some writers like Kateb Yacine sought to write in French and translate his plays into dialectal Arabic; while Malek Haddad abandoned his writing since he was unable to write in literary Arabic; and Assia Djebar took a ten year hiatus from novel-writing, instead making a film in dialectal Arabic, *La Noubia des femmes du Mont-Chenoua* (1977), until the publication of her collections of short stories, *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980). Thus, after some time, writing in French became a form of protest against the government –and a necessity for writers unable to write in Arabic and would alternatively be silenced. This was the case especially during the civil crisis (1992-2000) when artists, writers and intellectuals were inordinately targeted for assassination by the *Front islamique du salut* (FIS) and other paramilitary organizations and terrorists. For insight into the history and impact of the arabization policy in Algeria see Madeleine Dobie (2003) and Gilbert Grandguillaume (1985).

social and linguistic structures that mark the historical context of the play. Her status as a widow and *moudjahida* also establishes her as a moral agent –capable of making entreaties and criticisms– in much the same way that Antigone holds a position of moral authority in Sophocles' Greek tragedy²¹. As an agent of moral authority, Leïla calls for participatory citizenship through a knowledge of the past, equality for women, and an adherence to unwritten laws guided by a belief in a higher moral authority that would condemn acts of torture.

6. Act Two: The People and its Prescient Madness

As symbols of popular culture, the characters in the second act facilitate the tragic progression of events towards their end: “Ce qui a été –a été comme ce devrait être” (Ben, 1998: 25). With the exception of Omar and Attika, these characters are derived from Maghrebi folklore rather than classical Greek myth in contrast to the characters in the first act. The addition and subtraction of characters from different cultures and time periods contribute to the minor critique of the play. Essentially, a minor critique undermines the construction of meaning inherent in conventional narrative: “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). The insertion of North African folk heroes in a text inspired by Greek tragedy destabilizes the linearity of the composition. Since the political nature of theatre is defined by the analogy it shares with the dialectic of majority and minority, it relies on the successful identification of the former and its replacement with minority values. In his elucidation of this process, Deleuze explains that the majority is not necessarily the larger aggregate group. For example, in France, women, children, the elderly, and ethnic and racial minorities occupy a marginal position in comparison to white Christian males in the country’s urban centres despite the fact that this latter group is a quantitative minority. Nevertheless, the minority group can form a majority of its own in relation to other minorities, i.e., wealthy women and women of lower socio-economic classes. There is no single line that divides communities, giving us clearly defined opposition; rather, there is criss-crossing and multiple lines that endlessly redefine the majority and the minority: “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). In this sense, the second act further reveals the tragedy of the peoples’ revolution –in which an elite dictatorial ruling class grew out of a perceived struggle for minority values.

Myriam Ben manufactures the corresponding ‘minor structure’ of the play through a fragmentation of the plot sequence: Leïla’s idealistic

NOTES

21 | In an essay entitled “Antigone as Moral Agent”, Helene Foley investigates the “complex interrelation between female moral capacity and female social roles that conditions, and is articulated in, such choice” (Foley, 1996: 49). As a virgin princess of Thebes, Foley (1996) argues that the original audience would instantly recognize her social status as a significant element of her moral choices.

quest to recapture the compromised ideals of the liberation struggle and prevent a *coup d'état* is intersected by allegorical vignettes that demonstrate the ambivalence of the citizenry. By turning to the people, Leïla re-establishes her tie to the proletariat struggle, recognizing its integral role in her impractical effort to restore 'minor values' to the post-revolution state. These anonymous figures represent the working class, the disenfranchised and identifiable cultural icons and foreshadow the rapidly approaching demise of the regime.

In the penultimate scene thirteen, while *le Jeune homme à la guitare* composes songs for Leïla, *la Mère* appears on the stage and, believing the two young people to be lovers, insults Leïla and implores the young man not to miss his train. *La Mère* is imbued with characteristics of the *mahboula*, or madwoman, a liminal but powerful figure in North African folklore. According to the playwright, the travesty of madness born of struggle is a variety of cognitive dissidence (Achour, 1989: 88). Deleuze and Guattari theorize that the progression from sanity to madness is the quintessence of 'becoming other' also known as the 'war-machine'. The 'war-machine' is any organic or mechanical force that destroys barriers, frontiers and fortresses. Beyond categorization, the war-machine is any force or desire that breaks down territorial organizations, political stratifications or moral and sexual differentiations. The war-machine is a seditious operation and is never as versatile as when it lays siege to notions of culture: the Word, God, Truth, Reason, Capital, History, etc. (Kowsar, 1986: 27). In their explanation of the war-machine, conceived as a means of creative activism against the state, they warn of its dangerous potential for self-destruction, suicide and madness:

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).

The madness of *la Mère* embodies this dualism; the war-machine is both an instrument of transformation and a source of annihilation. However, the *devenir-mineur* of madness also begets the prescient abilities outlined above by Ben. This strange lucidity permits *la Mère* to presage the precipitous events of the play's conclusion. Turning from Leïla and *le Jeune homme à la guitare*, she focuses her attention on Attika who holds a little boy in her arms: "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). These fateful words are interrupted by the breaking news that *le Roi* has been assassinated. The stage directions call for this information to be dramatically relayed through loud speakers after which a mob engulfs the stage yelling: "On... a assassiné le Roi" (1998: 94). As the stage devolves into chaos, Leïla, Attika, *le Jeune homme à la guitare*, *l'Enfant* and *le Vieillard* stare in frozen silence at *la Mère*.

The final scene of the play unfolds in *le Roi's* chambers where his body lies in state. Beyond the wall, the audience can hear the muffled noises of rioting and gun fire. The return to the royal residence marks the veritable end of Leïla's attempt to prevent the demise of the regime (and its faint potential for democracy). Observing the chaos unfold from the window she cringes at each reverberation of firearms while the other characters in the room remain silent. Only *la Mère* breaks this silence with the recitation of a poem. With the poem's conclusion, the soldier Omar swiftly approaches Leïla and asks why she returned to the royal chambers. Struggling to convince her to leave, he warns of the dangers of lingering. She is unconvinced (1998: 100). When Omar is directed to leave the room by one of his commanders Leïla refuses for the last time to go with him. With the final mournful lines of *la Mère's* song, the curtain falls:

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).

In this verse, the country is equated with the preparation of a loaf of bread by women; the images evoke a Berber poem of loss²². The performance ends not with the words of a chorus but with a mother's sorrowful song, mirroring the commencement of the play which opened with a poem recited by *le Marchand de jasmin*. While Greek tragedy provides the inspiration of the play, it is a marked departure from it since its characters are imbued with the ability to foment change. Describing what he calls the "new Antigone", Bertolt Brecht believes this genre conveys "the opinion that mankind's fate is mankind itself" (in Kuhn and Constantine, 2004: 215-216). In contrast to Greek theatre which invokes the power of the gods over people who are pawns in an almighty game, this maxim describes our capacity to modify an outcome. While the foundation of a democratic state requires careful preparation –like a loaf of bread– it also requires the active participation of women²³. Leïla's refusal to flee the royal chambers leaves us with the awareness that she might be put to death for her propinquity with the previous regime; however, there is a sliver of hope that she survives and continues her struggle for progressive change.

7. Conclusion

When *Leïla, poème scénique en deux actes et un prologue* was published in 1998, three decades following its original composition, Algeria was in the throes of a violent civil crisis. As Myriam Ben

NOTES

22 | Interestingly, Brecht, who penned an adaptation of the *Antigone* play (1947) following the Second World War, wrote in his diary: "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). For the reference to Kabyle songs see Jean Amrouche and Tassadit Yacine (1988). Fittingly, these poems were often addressed to a loved one and evoked the poet's place of origin.

23 | Aïcha Bouazzar, one of the founders of SOS, *Femmes en détresse and an ancienne moudjahida*, has said virtually the same thing in the documentary film by Parminder Vir. See Parminder Vir, *Algeria, Women at War*, VHS, Formation Films and ENTV Algeria, England and Algeria, 1992.

prophetically implies in her play, history repeats itself tragically. Another Algerian author, drawn to the power of myth, recorded this recent chapter of Algerian history in her *Blanc de l'Algérie* (Djebar, 1996). Calling this novel a "collective testimonial", Clarisse Zimra observes 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). Likewise, Ben restores the "missing woman" to the historical and literary record in the face of dangers posed by a repressive regime –not only restoring her but naming her while the country's ruler remains anonymous. In this way, Ben resembles her character as well as its inspiration, Antigone, since she embodies the struggle of the individual (writing) against the state; as Ben herself says, "j'étais le héros... de quelque sorte" (Achour, 1989: 81). The political resistance of the individual is a fundamental property of minor literature as Deleuze and Guattari remind us:

La littérature mineure est tout à fait différente: son espace exigu 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).

Limning the boundaries of genre categories, of textual and real spaces, this *mu'arada* performance in French

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).

In this paper, I demonstrate the multiple ways in which Myriam Ben's writing blends political and dramaturgical intentions to craft a unique brand of minor theatre. Skilfully linking the fascisms of past and present, the playwright obliquely critiques Sophocles' *Antigone* in order to challenge hegemonic narratives and, more specifically, to comment on the military dictatorship in Algeria in 1965. It is here that I have sought to focus on the political and poetic strategies of the work, its minor praxis, as the playwright weaves together Greek myth, Algerian popular culture, politics and history to create a powerful dramaturgical fusion. Through her character Leïla, she demonstrates the risks of revolutionary struggle in theatre and in politics where the perceived struggle for minority values is undercut and the minority essentially 'becomes' the oppressive majority. Much like the infinite process of deterritorialization where language is alternately deconstructed and reigned in and standards are destabilized, negotiated and amended, the process to assert minority values is never-ending and always in contest. Unwilling to draw a

simple picture of this struggle, however, the playwright positions her main character in the *écarts* between the state and the people; she of neither and sympathetic to both. It is from this liminal position that she can drive the war-machine. However, if we follow the meaning intended by Deleuze and Guattari, Leïla is not a warrior who mounts a war-machine; instead, the process through which Myriam Ben reinterprets Sophocles' play, constitutes a war-machine, making the emergence of Leïla, the warrior, possible.

Works cited

- 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): "Autochthonous 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 Takiyeddine-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.

UN TEATRO MENOR COMO DESTINO: LA ANTÍGONA ARGELINA DE MYRIAM BEN

Caroline E. Kelley, D. Phil.

Instituto de Simone de Beauvoir - Universidad de Concordia

caroline.e.kelley@gmail.com

Cita recomendada || KELLEY, Caroline E. (2011): "Un teatro menor como destino: la Antígona argelina de Myriam Ben" [artículo en línea], 452°F. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 5, 74-98, [Fecha de consulta: dd/mm/aa], < http://www.452f.com/pdf/numero05/05_452f-mis-caroline-kelley-es.pdf >

Ilustración || Nadia Sanmartín

Traducción || Estefanía Prieto

Artículo || Encargado | Publicado: 07/2011

Licencia || Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License



Resumen || La obra de Myriam Ben *Leïla, poème scénique en deux actes et un prologue* puede leerse como una reinterpretación de la *Antígona* de Sófocles. Considero que esta fusión entre el teatro argelino, la historia y la tragedia griega da nacimiento a una variedad de «teatro menor» que se propone debilitar las estructuras dramáticas ya implantadas y las narrativas históricas prevalecientes sobre la Revolución Argelina (1954-1962). Al trabajar sobre la base de una obra canónica, la dramaturga despoja de un papel central a la tragedia clásica mediante una adaptación técnica que nos lleva a la reflexión, mientras que, al mismo tiempo, rebate las narrativas que rodean los acontecimientos de la lucha por la liberación, el *Front de Libération Nationale* (FLN) y, en particular, el derrocamiento militar del presidente Ahmed Ben Bella por parte del ministro de Defensa Houari Boumediene en 1965. A pesar de la especificidad del contexto, la naturaleza alegórica de esta obra tiene un gran sentido de universalidad. Mientras que el entorno en el que se enmarca es indudablemente la Argelia posrevolucionaria, la historia que transmite podría tener lugar en cualquier país tanto del pasado como de la actualidad: las dictaduras no se han limitado al norte de África.

Palabras clave || Literatura menor | Desterritorialización | Gilles Deleuze | Literatura argelina francófona | 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. Introducción

La cualidad universal de la obra *Leïla, poème scénique en deux actes et un prologue* se descubre ante un público que trasciende las fronteras de Francia y Argelia, e invita a multitud de interpretaciones. No obstante, la dramaturga evita cualquier concepto universal centrado en lo masculino al constituir su obra alrededor de una heroína, Leïla. La centralidad de su personaje femenino contribuye al propósito político de la dramaturga. En efecto, la reinterpretación y puesta en escena de *Antígona* por parte de Myriam Ben se concibe y se desarrolla como un acto político que nos impulsa a replantearnos nuestras nociones inflexibles de identidad, ciudadanía, familia y sociedad, por ejemplo, como desde el punto de vista de un «personaje secundario»: un argelino *moudjahida* (muyahidín). Mi lectura pretende destacar la estrecha relación entre la acción política y la escritura como práctica. Con el fin de analizar estas controversias, trataré las teorías de «literatura menor» y «teatro menor» de Gilles Deleuze y Félix Guattari, que conforman la fibra teórica de este artículo, para continuar con una descripción general del contexto histórico y teatral de Francia y Argelia en el que Ben desarrolló su obra. A continuación, se incluye una lectura minuciosa de *Leïla, poème scénique en deux actes et un prologue*, junto con la praxis de un teatro menor.

1. Lo menor

En Kafka: Pour une littérature mineure (1975), Gilles Deleuze y Félix Guattari definen la literatura menor como una literatura que no se constituye mediante un «lenguaje menor», sino que, más bien, es creada por una minoría mediante un «lenguaje mayor» (Deleuze, Guattari, 1975: 29). Y, lo que es más importante, en la literatura menor el lenguaje se desarrolla con un fuerte sentido de la desterritorialización (Ibid.). Una segunda característica de la literatura menor es su naturaleza política: «Tout y est politique», afirman (1975: 30). Lo individual se adhiere a lo social; el sujeto está siempre asociado con lo político:

Son espace exigu 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 elemento de la literatura menor es su valor enunciativo colectivo; el autor está inmediatamente conectado a una acción comunitaria y lo que dice o hace es necesariamente político. La política contamina toda enunciación (1975: 31). Y como la conciencia colectiva o nacional está «souvent inactive dans la vie extérieure, et toujours en voie de désagrégation», es la literatura

la que se encuentra definitivamente a cargo de este papel y con la función de la enunciación colectiva, e incluso revolucionaria (Ibid.). La literatura menor, de una manera significativa, abarca la posibilidad de expresar otra comunidad posible, con el fin de forjar otra conciencia y otra sensibilidad (1975: 32). Al igual que la praxis de *pensée-autre* concebida por Abdelkébir Khatibi (1983), la literatura menor establece «les conditions révolutionnaires de toute littérature au sein de celle qu'on appelle grande (ou établie)» (Deleuze y Guattari, 1975: 33). Además, está marcada por el lenguaje en su proceso de devenir (*devenir-mineur*); un lenguaje de intensidades y vibraciones variables. De esta manera, una literatura menor también posee elementos de polifonía y discordancia. En *Pour une littérature mineure*, Deleuze y Guattari se interesan en la manera en que Kafka desterritorializa la Praga alemana a través de su escritura mediante palimpsestos, con el objetivo de crear la posibilidad «de faire de sa propre langue» (1975: 48). Si bien la opinión de que la literatura menor es intrínsecamente política es relativamente clara, el concepto de «desterritorialización» requiere una explicación más elaborada para el propósito de la tesis de este artículo¹.

Deleuze y Guattari explican el concepto de desterritorialización en *Mille plateaux* (1980). En esta obra, los autores argumentan que el lenguaje es un mecanismo para la acción, para hacer realidad los hechos con palabras. Por ejemplo, cuando un juez lee el veredicto de una sentencia, las palabras que pronuncia transforman al acusado en una persona culpable. En este sentido, la lengua no es neutra, sino que codifica e impone un orden social concreto. Con relación a esto, cada lengua comprende estándares que determinan la enunciación aceptable o inaceptable de las palabras; una enunciación inaceptable es una desviación de la «norma» y no está aprobada de forma generalizada. Por ejemplo, los dialectos, el uso gramaticalmente incorrecto de las oraciones o la jerga se consideran desviaciones de la lengua estándar. En *Mille plateaux*, Deleuze y Guattari interpretan la aplicación de estos parámetros del lenguaje como una imposición de poder. No obstante, el lenguaje logra mantener un flujo constante a medida que los estándares se refutan y revisan. Este es el proceso de desterritorialización y reterritorialización. Cuando las normas lingüísticas se subvierten, el resultado es una desterritorialización del lenguaje. La lengua se deshace de sus códigos habituales y se extrae de la estructura lingüística que la envuelve. Por otro lado, cuando las normas lingüísticas se aplican, o se desterritorializa la lengua imperante, el resultado es la territorialización o reterritorialización de la lengua; este proceso es infinito, ya que los estándares de la lengua se desestabilizan, negocian y corrigen constantemente.

Mientras que Deleuze y Guattari limitaron originalmente su estudio de lo menor a la prosa, con el tiempo Deleuze fue expandiendo la

NOTAS

1 | Estoy muy agradecida a Ronald Bogue (2003; 2005) y a J. Macgregor Wise (2005) por sus comentarios sobre el concepto de «menor» que he descrito en mi análisis.

idea para englobar el teatro y el cine. En el ensayo *Un manifeste de moins*, propone la obra *Richard 3* del dramaturgo contemporáneo italiano Carmelo Bene como una muestra de lo menor en el teatro. La obra de este dramaturgo es un ejemplo paradigmático del teatro menor porque reestructura de forma radical las obras de Shakespeare con el propósito de cambiarles el significado. Concretamente, Bene reduce el número de personajes clave y otorga importancia a otros de menor trascendencia, o bien añade personajes que ni aparecen en el texto original (p. ej., elimina a Romeo en su adaptación de Romeo y Julieta y a todos los personajes masculinos excepto a Richard en *Richard 3*). En cada uno de estos casos, la ausencia de algunos personajes le brinda la oportunidad de desarrollar otros nuevos: es en este doble proceso donde Deleuze sitúa la quintaesencia de la crítica teatral de Bene: «Ce théâtre critique est un théâtre constituant, la Critique est une constitution» (Bene, 1979: 88). Este procedimiento estratégico le ofrece la posibilidad de transformar la dramaturgia en algo nuevo y diferente. De esta forma, la idea de un teatro menor se desarrolla a partir de la idea de la literatura menor, ya que no sólo desestabiliza el lenguaje codificado sino también las convenciones del discurso y el movimiento.

Sin embargo, sería simplificador dar una explicación de lo menor en literatura y teatro sin antes mostrar las críticas que han recibido estas teorías. Los puntos principales de desacuerdo incumben al romanticismo de la fórmula y su carencia de consideración de situaciones políticas reales. Samia Mehrez apunta:

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.

Asimismo, Winifred Woodhull advierte sobre «[Deleuze] alternative politics, which mobilizes "wild" modes of social and cultural analysis in order to elude the politics of representation» (1993: 198). Woodhull muestra preocupación por el cambio posestructuralista de 1968, que señala una visión de la literatura como únicamente capaz de desestabilizar el significado. Como resultado, sostiene que el incipiente movimiento feminista argelino se vio eclipsado por aquellos teóricos posestructuralistas que defendían la idea de que el lenguaje por sí mismo posee el poder de subvertir los discursos dominantes (Woodhull, 1993: 198).

Apesar de estas inquietudes, las feministas y estudiosas poscoloniales, como Elizabeth Grosz y Françoise Lionnet, reexaminaron la obra de Deleuze y Guattari en busca de un respaldo teórico adecuado para desafiar «dominant philosophical paradigms, methods, and

NOTAS

2 | Renato Rosaldo (1987) y Caren Kaplan (1987) realizaron críticas similares a la literatura menor de Deleuze y Guattari en un número especial de la revista académica *Cultural Critique*.

assumptions» (Olkowski, 1999: 54). Grosz concluyó que su (re) conceptualización dinámica de los sistemas de pensamiento tiene el efecto de desestabilizar el poder y la autoridad, «sweep[ing] away metaphysical frameworks» que impiden a las mujeres y a otros grupos minoritarios «devising their own knowledge and accounts of themselves» (1999: 55). Además, Grosz observa en la obra de Deleuze y Guattari el reconocimiento de la fluidez y la multiplicidad de la identidad; un aspecto integral de ellas son el nomadismo y la desterritorialización, a través de los cuales se configura la diferencia al margen de las construcciones opuestas, haciendo tambalear las jerarquías y las estructuras binarias. Asimismo, Lionnet crea un método muy útil para acercarse a las obras de las mujeres poscoloniales, al que llama *métissage*, derivado en gran parte del trabajo de Deleuze y Guattari sobre literatura menor y desterritorialización³. Su propuesta permite al lector observar el espacio creado por las obras de las mujeres poscoloniales, marcadas por el proceso de *devenir-mineur*, según el cual la idea del «llegar a ser» es una forma de pluralidad.

Dentro de este marco teórico es donde sitúo *Leïla, un poème scénique en deux actes et un prologue*, junto al debate del teatro menor y con el fin de explorar críticamente las maneras en que las distintas intenciones políticas y literarias confluyen e interactúan⁴. Al igual que Mehrez, creo que es importante revelar el espacio reterritorializado que esta obra desarrolla para el reconocimiento de una experiencia femenina militante en la revolución argelina, organizada en torno a un complejo proceso de escrituras del yo y performatividad.

2. Contexto histórico

Myriam Ben escribió *Leïla, poème scénique en deux actes et un prologue*, además de otras dos obras, *Karim ou jusqu'à la fin de notre vie* y *Prométhée*, en 1967. Así, podríamos decir que su base artística es el teatro⁵. Las tres obras se centran en los acontecimientos de la revolución argelina y dos de ellas se inspiran en gran medida en la tragedia griega. La elección de la tragedia griega no es una coincidencia. Antes de que Ben estudiara la lengua e historia rusas, estudió las lenguas clásicas en Argelia después de que le hubieran denegado la posibilidad de estudiar literatura árabe. Por ello, es bastante probable que en sus exploraciones teatrales sobre la fragilidad de la democracia estuviera familiarizada con las tragedias canónicas griegas y fuera consciente de la popularidad de éstas entre sus contemporáneos europeos. Sin embargo, si la dramaturga no leyó la *Antígona* en su formato griego original, debe de haber leído su traducción, debido a que los libros clásicos tenían gran prominencia en la formación de los académicos en Francia durante esta época (Leonard, 2005).

NOTAS

3 | El enfoque teórico de Lionnet también depende en gran medida de la créolité, una praxis literaria desarrollada por un escritor martiniqueño, Edouard Glissant, que estuvo acompañada por el movimiento social epónimo (los adeptos eran conocidos como les créolistes). Véanse las obras de Edouard Glissant (1981) y Catherine Le Pelletier (1998).

4 | Al leer la obra de Myriam Ben junto con (o entrelazada con) un debate sobre la literatura menor, espero no distorsionar la idea principal del texto. Es decir, trato de no situar estas líneas en un marco teórico en el que no encaje por completo. De esta forma, adhiero al enfoque de «lo menor» que Deleuze y Guattari ofrecen, en vez de aplicar simplemente la teoría general.

5 | Véase la obra de Christiane Chaulet Achour y Zineb Ali-Benali (1991: 273). En realidad, es una de las primeras dramaturgas de Argelia. Assia Djebar publicó su obra *L'Aube rouge* en 1969. Las adaptaciones europeas más conocidas de la Antígona incluyen : Jean Anouilh, *Antigone* (Paris: La Table Ronde, 1946), Bertolt Brecht, *Antigonemodell* 1948 (Berlin: Gebr. Weiss, 1948).

El catálogo en línea de L'Harmattan resume *Leïla* como una historia de «les faits qui ont conduit au coup d'Etat de 1965 et à l'arrestation de Ben Bella» (L'Harmattan France, 2011). La obra también se encuentra en el listado del sitio web de Radio France como una lectura recomendada sobre el presidente Ben Bella, a continuación de un artículo que anuncia un documental de su vida. Anteriormente a su publicación en 1998, en junio de 1968, en el teatro *Petit Théâtre* du T.N.P., un grupo de actores argelinos exiliados leyeron a *Leïla* dirigidos por Mohamed Boudia cuando era administrador del teatro *Théâtre de l'Ouest Parisien* (TOP). La fecha de publicación de la obra, tres décadas más tarde de su creación, es digna de mención, en tanto que el interés por las obras de mujeres argelinas entre las editoriales francesas aumentó debido a la culminación de la crisis civil argelina en los años noventa (Chaulet-Achour, 2003). Es más, la actriz francesa Jocelyne Carmichael logró que se prestara especial atención a la dramaturgia de Ben a través de la adaptación e interpretación de su relato corto *Les Enfants du mendiant*, que aparece en la misma edición que *Leïla*⁶. Mientras que este clima de recepción desempeñó indudablemente un papel importante en la publicación de su obra, es primordial revisar los contextos histórico, cultural y político específicos en los que Ben compuso *Leïla*, ya que este contexto se ve reflejado en la obra.

En un trabajo revelador sobre la influencia de los clásicos en el pensamiento francés después de la Segunda Guerra Mundial, Miriam Leonard (2005) sostiene que las alusiones a los griegos antiguos eran relativamente comunes en los círculos de intelectuales y políticos: «post-war France's encounter with the Greeks gave rise to a new interrogation of the political» (Leonard, 2005: 3). Al revisar los textos de Jacques Derrida, Michel Foucault, Luce Irigaray, Jacques Lacan y Claude Lévi-Strauss entre 1959 y 1974, la autora describe así el desarrollo de la filosofía francesa durante ese período:

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 Segunda Guerra Mundial, la revolución argelina y los episodios de mayo de 1968, así como la multitud de fracasos del comunismo, produjeron un cambio radical y bien definido en el intelectualismo francés.

Sin embargo, es necesario volver a este periodo que siguió a la Segunda Guerra Mundial para comprender el renovado interés por

NOTAS

6 | *Les Enfants du mendiant* fue transformada por Jocelyne Carmichael en una obra de teatro que se interpretó en Montpellier, Francia, en 1995. Más tarde, volvió a interpretarse en el Festival de Avignon. Carmichael también adaptó la obra de Maïssa Bey *Cette fille-là*. Véase Carmichael, J. (2003).

los clásicos como fuente de inspiración:

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).

No es de extrañar que, como parte esencial de esta fascinación por los griegos surgiera un debate sobre el papel de la historia entre los teóricos franceses:

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).

No obstante, el cuestionamiento del discurso histórico y el desafío simultáneo al sujeto moderno, elementos inherentes a estas obras, eran vistos por muchos como una apuesta peligrosa en el contexto de la posguerra europea (2005: 13).

Los involucrados en los debates sobre la importancia contemporánea de la tragedia griega y la responsabilidad del individuo para enfrentarse al Estado, más allá de las eminencias intelectuales listadas previamente, incluyen a académicos griegos como Pierre Vidal-Naquet, un franco defensor de los derechos humanos y de la legislación contra la tortura⁷. Conocido por sus críticas hacia el gobierno francés durante la guerra argelina, Vidal-Naquet se unió a otros izquierdistas y comunistas que respaldaban la autonomía de Argelia, entre los que se encontraban Henri Alleg, Francis Jeanson y los defensores del FLN (*Front de libération nationale*, *Frente de Liberación Nacional*, en francés), como Jacques Vergès, con el fin de revelar y condenar las torturas a las que eran sometidos los argelinos (así como los ciudadanos franceses) por parte del ejército francés. Asimismo, fue un activo militante en los años sesenta en vísperas de las protestas estudiantiles en Francia en mayo del 68, una época en la que se revisitaron los clásicos griegos para reflexionar sobre la gran agitación social del momento. Aunque Ben no se encontraba involucrada de forma directa en los debates intelectuales más candentes sobre los griegos y la fragilidad de la democracia, sí estaba al tanto de ellos, debido a su relación con la Academia Francesa y su conexión con distintas personalidades que estaban en el centro de esos debates en París.

La historia del actor Mohamed Boudia y su *troupe* del FLN también merece nuestra atención, ya que el contexto político de la obra de Ben depende intensamente de ese esfuerzo. Boudia llegó a la escena

NOTAS

7 | Entre las obras de Vidal-Naquet sobre la Segunda Guerra Mundial, la Revolución Argelina y la tragedia griega se incluyen, por orden de publicación: Pierre Vidal-Naquet, *L'affaire Audin* (1958), *Torture: cancer of democracy, France and Algeria, 1954-62* (1963), Jacques Vergès, Michel Zavrian, Maurice Courrégé y Pierre Vidal-Naquet, *Les disparus: le cahier vert* (1969), Pierre Vidal-Naquet y 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 y Robert Barrat, *Algérie, 1956 : livre blanc sur la répression* (2001).

teatral de Francia a mediados de los 50, cuando el FLN francés convocaba a los artistas y actores argelinos para que se unieran a su lucha por la independencia (Cheniki, 2002: 34). Se convirtió en el epicentro de este esfuerzo hasta 1959, cuando los franceses se dieron cuenta de los quehaceres didácticos del FLN francés y arrestaron a Boudia. A pesar de su encarcelación en Fresnès, continuó escribiendo e interpretando obras en prisión, entre las que se encontraba un número significativo de adaptaciones de obras canónicas francesas. Mientras Boudia cumplía condena en prisión, la *troupe artistique du FLN* persistió con Mustapha Kateb al mando. El objetivo principal de la *troupe* era informar a la gente acerca de la lucha por la liberación. De 1958 a 1962, se llevaron a cabo tres producciones principales; todas ellas intentaban ilustrar la urgencia de la lucha colectiva a través de su estructura y su animación (Cheniki, 2002: 35). Las obras del FLN se trasladaron a las ciudades industriales francesas, centros urbanos con grandes poblaciones de inmigrantes, así como a los campos de arresto, los hospitales y las zonas de los *maquis* en la frontera argelina.

Tras la liberación del país, los miembros de la *troupe artistique* revolucionaria se convirtieron en el espíritu del proyecto del teatro nacional *Le Théâtre national algérien* (TNA, Teatro Nacional Argelino, en francés), ubicado en la *Opéra d'Alger* (Ópera de Argelia). Los dos hombres que estaban al frente del teatro, ahora con patrocinio estatal, eran los veteranos del FLN Mohammed Boudia y Mustapha Kateb. Era de esperar que creyeran en el ideal de un teatro popular creado por y para los ciudadanos. Bajo su dirección, el Teatro Nacional Argelino floreció durante los primeros años de independencia con la producción de más de una decena de obras argelinas originales y aproximadamente ocho obras foráneas. Durante la guerra, la compañía adaptaba con frecuencia obras canónicas de dramaturgos como Molière y Shakespeare (Cheniki, 2002: 41). Todo esto acabó en 1965, el año en que Ben Bella fue depuesto por Boumediene. Buscado por la policía, Boudia huyó del país. Durante este tiempo, otros intelectuales también escogieron el exilio, mientras que aquellos que decidían quedarse en Argelia se arriesgaban a ser arrestados, encarcelados y torturados. Estos acontecimientos produjeron una ruptura entre las comunidades intelectuales y artísticas del país, finalizando así un período de relativa fecundidad cultural. El descontento de Boudia ante la destitución militar de Ben Bella sólo encontró alivio en la actitud crítica expresada en la dramaturgia de Ben. Se dijo que, como director de la única lectura pública de *Leïla* en el *Petit TNP*, en junio de 1968, se sintió fascinado con el personaje de *le Marchand de jasmin* (Achour y Ali-Benali, 1991: 276), aunque le resultó muy complicado de representar. No obstante, antes de que se pudiera llevar a cabo una producción completa de la obra, el Mossad israelí hizo explotar su coche por sus presuntas actividades en el *Popular Front for the Liberation of Palestine* (PFLP, Frente Popular

para la Liberación Palestina, en inglés) en 1973. A pesar de que la obra *Leïla* no procede directamente del *théâtre de l'urgence* (teatro de urgencia, en francés) del FLN, contiene elementos similares de exigencia en su diálogo y su argumento, y continúa la práctica de la adaptación de textos canónicos.

3. Una Antígona argelina: el desarrollo de un teatro menor

En el ámbito del teatro poscolonial, el personaje de Antígona es una figura popular para cualquier debate sobre el comportamiento humano, la democracia y la justicia, así como sobre los riesgos de la revolución. El significado de su nombre, «antigeneración», la sitúa como una huérfana a la vez eterna y universal (Appel, 2010). En el mismo sentido, Kevin Wetmore (2002) sostiene que la obra *Antígona* es probablemente la tragedia más «transculturizada» y «transculturizable», teniendo en cuenta «the sheer number and variety of the adaptations [...] of the play» (Wetmore, 2002: 169-170). Mientras que las cualidades universales de su heroína son responsables en parte de la popularidad de la obra, podría decirse que su aspecto más absorbente (al menos, para los dramaturgos poscoloniales) es su manera de exponer las secuelas de la guerra y la lucha simultánea del Estado para asegurar el orden. El elemento trágico se basa en la lucha personal para preservar su sistema de creencias y alianzas en un contexto tan complejo: «*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). Debido a sus cualidades inherentes, Antígona puede simbolizar a un grupo oprimido, o bien puede proporcionar dirección moral luego de un conflicto en el que las leyes del orden social se contrapongan a las libertades personales. Por estos motivos, es una figura especialmente popular para los dramaturgos poscoloniales. Además de ser la obra que en más lugares y con más frecuencia se ha adaptado en el África contemporánea, la *Antígona* ha sido reinterpretada por dramaturgos⁸ de Europa, el Oriente Próximo, Sudamérica, Asia Oriental y el Sureste Asiático.

Antígona es la fuerza vital que se esconde tras el personaje de Myriam Ben, Leïla, un nombre con gran trascendencia en la tradición literaria árabe. En lengua árabe, «Leïla» significa «noche» o «nacida en la noche» y constituye el título de una de las obras más célebres de la literatura popular árabe, *Alif laylah wa-laylah* o *Las mil y una noches*, una historia que da fe de la solidaridad entre dos hermanas contra un rey tirano. *Alif laylah wa-laylah* es el punto de referencia común para diversas escritoras argelinas; especialmente, para Assia Djebar,

NOTAS

8 | Algunos ejemplos notables de adaptaciones poscoloniales incluyen las de 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).

que ha utilizado la obra como trasfondo en algunas de sus novelas, tales como la continuación de *L'Amour, la fantasía* (1985) y *Ombre Sultane* (1987), para describir la solidaridad entre las dos esposas del personaje masculino⁹ de la historia. Sasson Somekh observa que la leyenda no se considera una obra de literatura clásica, debido a que estaba escrita en una mezcla de *fushā*, o árabe literario, y *āmmiyya*, o árabe dialectal; si bien en Occidente despertó interés después de que se la tradujo a varios idiomas europeos en el siglo XVIII, fue sólo en las últimas décadas que adquirió cierto grado de respetabilidad según el canon de la literatura árabe (Somekh, 1991: 4). Como Ben estaba interesada en la destrucción de las jerarquías, tanto reales como literarias, su alusión a esta historia sobre la resistencia de las mujeres, escrita en un árabe menos formal o híbrido, es esencial en la desterritorialización de la *Antígona* clásica. El significado del nombre también se destaca, puesto que el Creonte de Sófocles describe continuamente a su sobrina como «de ninguna parte» y le ordena «vivir una vida sepultada» o una vida en la oscuridad que la destina a la muerte, mientras que Leïla transcurre en lo que se podría describir como un momento oscuro y sombrío en la historia de Argelia.

Al igual que *Antígona*, *Leïla* muestra a un rey débil y narcisista, *le Roi*, cuya posición como jefe de su reino es bastante endeble. Su inseguridad queda en evidencia con el anuncio de su plan para levantar una estatua en su propio honor, con fanfarria, celebración y todo. En tanto, el homólogo de este egocéntrico soberano, Leïla, nuestra heroína y *ancienne moudjahida*, es una figura valiente. De forma similar a la Antígona, la muerte distrae a la protagonista con el fallecimiento cuestionable de un hermano; se sospecha que *le Roi* ordenó su asesinato. Sin embargo, en este caso, el personaje que falleció no es hermano de sangre de la protagonista, sino su compañero de armas y marido, así como el hermano más joven de *le Roi*; la hermana metafórica de Leïla conforma el personaje de Attika, con quien participó en la guerra de la independencia¹⁰. Con la introducción de una compañera de armas, la dramaturga rompe instantáneamente con la idea figurada de Occidente de posicionar a las mujeres en una competencia antagonista y, al igual que en la obra *Alif laylah wa-laylah*, las induce a una unión de solidaridad (militante). Su alianza supone un fuerte contraste con los hombres que gobiernan el Estado y quienes, además, están en conflicto interno los unos contra los otros; un conflicto que finalmente concluirá con la muerte de *le Roi*.

A excepción de algunos (Leïla, *le Roi*, Attika y Omar), la mayoría de los personajes ofrecen un contrapunto simbólico a la línea argumental, en particular *le Marchand* de jasmin. Como vendedor de jazmines, es un ícono popular en la obra de Ben¹¹. Para ella, la flor del jazmín es símbolo de la juventud y le recuerda al señor que solía venderle

NOTAS

9 | Leïla Sebbar también hace alusión al relato en sus novelas sobre una protagonista llamada Sherazade. Véase Sebbar, L., *Shérazade: 17 ans, brune, frisée, les yeux verts* (1982) ; Sebbar, L., *Les carnets de Shérazade* (1985).

10 | La elección del nombre Attika refuerza aun más los elementos de la tragedia griega en la obra: Attika (Ática en español) es una región de Grecia que incluye la antigua ciudad de Atenas, así como un género de tragedia comúnmente conocido como 'tragedia de Ática'. Véase Euben (ed.), *Greek tragedy and political theory* (1986).

11 | La flor del jazmín también desempeña un papel simbólico en la obra de Ben *Sabrina, ils t'ont volé ta vie* (1986) y en 'Nora', un relato breve de *Ainsi naquit un homme* (1982).

collares de jazmines a su padre: «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 vendedor de jazmines es un símbolo de la gente común, ya que atrae inevitablemente a los pobres y privados de derechos. Con el propósito de ilustrar este punto, Ben recuerda la época en que era una joven militante:

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).

Le Marchand de jasmin, como símbolo cultural, resalta y encarna el espíritu populista de la obra. Boudia probablemente se sintió atraído hacia él por estos motivos pero también porque es un personaje *hakawati*, un narrador de la tradición del *hakaya* magrebí (interpretación y narración de cuentos)¹². Como tal, con frecuencia permanece solo sobre el escenario y le habla directamente al público, al estilo de un coro griego pero en el cuerpo de una figura solitaria. Asimismo, además de por sus características de *hakawati*, un público del Norte de África reconocería a *le Marchand* como Djeha o Djoha, el más célebre de los héroes populares del Magreb¹³. Tal y como 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 madness which runs through his exploits. This playful madness is a common element of North African humour (Salhi 1999: 329).

El novelista y dramaturgo argelino Kateb Yacine es especialmente conocido por sus manipulaciones de este personaje estereotípico, y Djeha se encuentra presente en un gran número de sus obras, en particular en *Nuage de Fumée*, la personalidad central de *La Poudre d'intelligence* (1959). Esta obra, al igual que *Leïla*, emplea la ironía, el humor y la alegoría para comentar la dirección autocrática que está tomando el Estado argelino. No obstante, *le Marchand* (y Djeha, en general) es un símbolo polémico y sexista, y muestra otras características desagradables, a menudo distanciándose de otros personajes o repeliéndolos. De esta forma, se convierte en una amalgama de rasgos que evita las interpretaciones sencillas.

4. El origen: un prólogo

El prólogo funciona como telón de fondo de la acción de la obra, que tiene lugar en los actos primero y segundo. Dominado completamente por la figura delicada de *le Marchand de jasmin*, que actúa como nuestro *hakawati* o como un coro griego formado por un

NOTAS

12 | Otros términos que describen al narrador y su representación son: *gawwal*, *meddah*, *rawi*, *muqallid*, *berrah*, y *fdawi*. Véase Salhi, K. (2004: 41).

13 | Para interiorizarse en profundidad sobre el contexto histórico, literario y cultural de la figura del Djeha en Oriente Medio y el norte de África, véase Déjeux, J. (1978). Aunque aparecen distintas transcripciones fonéticas del nombre, entre las que se incluyen Djoha, Djeha, Djeh'a, Jeh'a, y Jh'a, utilizo la primera iteración del nombre por ser la forma más común en Argelia, mientras que Djeha es la iteración del nombre en Marruecos. Una manifestación contemporánea de la figura del Djoha es 'Fellag', el cómico de Kabyle (Argelia). Véase Dominique Caubet (2004).

solo hombre, descubrimos la extraña historia de su vida, que, a su vez, es la historia de Argelia. Su soliloquio solemne e introspectivo está acompañado por una serie de acciones ilustrativas, que invitan a una respuesta por parte del público; un recurso empleado comúnmente durante el círculo de narradores, o *halqa*, en África del Norte (Chakravarty Box, 2005: 45-46). A pesar de tratarse de una forma teatral convencional, el *halqa* es también dinámico y vibrante, de forma que podría considerárselo tradicional y moderno al mismo tiempo, aunque no en el sentido occidental (Chakravarty Box, 1997). Dicho de otro modo, el *halqa* es un círculo formado por los espectadores donde se lleva a cabo la representación. A menudo, se espera la participación de los espectadores en la obra teatral, ya sea superficialmente, con algún tipo de aportación económica, o directamente, como parte de la obra. Al hablar y expresarse frente al público, incluso dirigiéndoles preguntas, *le Marchand de jasmin* espera la contribución de sus espectadores. Del mismo modo, al hacerles formar parte del círculo consigue involucrarlos en el final de la historia.

Después de mostrarle al público las secuelas físicas de su largo viaje, el protagonista se inclina para recoger agua con las manos y repite la misma acción en tres ocasiones para eliminar las impurezas. Mientras bebe esta agua imaginaria, de repente se detiene como si hubiera recordado algo, un recuerdo que comparte, dubitativo, en forma de poema. Durante el transcurso de su soliloquio, descubrimos que *le Marchand* una vez fue un sorcier que buscaba agua en tierra quemada:

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).

Imbuido de propiedades divinas o mágicas, como el oráculo o profeta de la mitología griega o el *marabout* en los rituales religiosos del norte y el oeste africanos, logra encontrar agua en climas secos y desérticos. Esta búsqueda le guiará por montañas devastadas por el napalm y a través de bosques en llamas hasta encontrar el cuerpo inerte del «patriarche sans yeux» a orillas de un manantial (referencia inequívoca a Edipo, el padre de Antígona y rey de Tebas, quien, después de haberse dado cuenta de que fue el causante del suicidio de su esposa y madre, cogió un broche de su vestido y se quitó los ojos). Como patriarca, *le Marchand* da fe de la importancia del conocimiento como forma de poder «Oedipus loses throne, dignity, and eyesight, but gains wisdom and knowledge (which are everything)» (Kowsar, 1986: 28).

La policía descubre a *le Marchand* en la orilla del manantial tóxico y le acusa falsamente de haberlo envenenado, cargo por el que le encarcelan. Durante siete años, la duración aproximada de la Revolución, languidece en una cárcel remota. Cuando cumple la sentencia, vuelve a su pueblo y, de esta forma, reanuda su búsqueda de agua: «Et j'en ai trouvé et j'en ai trouvé, dix mille au moins» (1989: 14). No obstante, esta valiosa recompensa desencadena una disputa por la propiedad entre los vecinos.

El enfrentamiento alegórico por los recursos refleja la auténtica batalla por el poder que surgió directamente después de la independencia de Argelia en el verano de 1962. Tras las negociaciones satisfactorias con Francia en los acuerdos de Evian, el coronel Boumediene, con el respaldo de varios *chefs historiques*, incluidos Ben Bella, Rabah Bitat y Mohammed Khider, cruzó la frontera y se adentró en el país, arrebatándoles el control a los débiles líderes de las *wilayas*¹⁴. La guerra contra una entidad colonial se convirtió en una guerra entre facciones del Ejército de Liberación Nacional (ELN), rama militar del FLN. Este resultado se opone a la estrategia presentada en el *Congrès de la Soummam* en 1956, donde los *chefs historiques* afirmaban que serían los combatientes del interior, y no los emplazados en el extranjero, los que dirigirían la lucha por la liberación¹⁵. Sin embargo, este plan se deterioró y se derrumbó en los últimos años de la guerra debido a que los *maquis* regionales en las *wilayas* se vieron debilitados por el número excesivo de víctimas, la falta de recursos y las muertes de los líderes y defensores más fuertes de esta política¹⁶. Delante de una multitud llena de júbilo, en julio de 1962, Ben Youssef Ben Khedda, el líder del *Gouvernement Provisoire de la République Algérienne* (GPRA), advirtió a los ciudadanos 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). Desgraciadamente, los defensores de la dictadura militar resultaron victoriosos y Ben Bella subió al poder con el apoyo del ELN y el coronel Boumediene. De manera fatídica, Boumediene destituiría posteriormente a Ben Bella y se impondría como líder legítimo de Argelia.

Este contexto histórico emerge en el transcurso de un monólogo que detalla poéticamente los enfrentamientos que han soportado *le Marchand de jasmin* y sus compatriotas. Antes de su llegada a la ciudad, vuelve por última vez a su pueblo y encuentra su propiedad confiscada por un representante del estado (1989: 15). Gracias a este descubrimiento, recoge el jazmín restante de su tierra y lo lleva en una cesta para venderlo durante las festividades que acompañan la inauguración de la estatua. Bruscamente acaba su historia y le pregunta a su público con recelo por qué han ido a la ciudad: «Pour t'amuser...? Ah oui, tu as raison... on va s'amuser aujourd'hui –Ah!

NOTAS

14 | Los *chefs historiques* o el «grupo de los nueve» fueron los líderes originarios del movimiento nacionalista armado del FLN, que comenzó oficialmente en 1954. Entre ellos se cuentan Mohamed Boudiaf, Hocine Aït Ahmed, Rabah Bitat, Didouche Mourad, Larbi Ben M'Hidi, Mostefa Ben Boulaid, Ahmed Ben Bella, Mohamed Khider y Krim Belkacem. De estos nueve líderes principales, seis sobrevivieron a la guerra para ver la independencia y tres perecieron en el «campo del honor»: Mostefa Ben Boulaid, Didouche Mourad y Larbi Ben M'Hidi. Las *wilayas* eran regiones deslindadas en los primeros días de la insurrección y sirvieron para facilitar la lucha armada que tuvo lugar, en gran parte, en el campo. Cada *wilaya* –había seis– estaba formada por un consejo de cuatro miembros, entre ellos el líder militar y político, que poseía el grado de coronel, y tres comandantes responsables de tres áreas fundamentales: la política, la militar, y la de información y relaciones. Esta estricta estructura fue respetada durante la guerra, a pesar de las pequeñas modificaciones que sufrió a medida que iban cambiando las estrategias.

15 | El Congreso de la Soummam (agosto y septiembre de 1956) fue la primera conferencia fundamental del ELN, rama militar del FLN, desde el inicio de la insurgencia armada, y sirvió para esbozar y documentar los objetivos de la lucha por la liberación y la política general de su estrategia militar. La «plataforma» del Congreso subrayó el compromiso de la organización para lograr la independencia y creó un brazo político llamado « Consejo Nacional de la Revolución Argelina» (CNRA), así como un consejo ejecutivo, el Comité

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). Luego de estas palabras, el público se marcha con la duda de por qué está allí, presenciando o leyendo esa representación. Inmersos en la acción de la obra en esta coyuntura, podríamos considerar esta pregunta en el transcurso de los actos primero y segundo mientras se van desarrollando los eventos en el escenario (o nos imaginamos estos eventos si lo estamos leyendo). De esta forma, estamos involucrados como miembros participativos del *halqa* en la forma en que se interpretan (y se leen, y se recuerdan) la historia de la Revolución y sus consecuencias. El prólogo concluye silenciosamente con el anciano sentado en una roca, contando sus collares de jazmines. A medida que va contando, el volumen de su voz se hace cada vez más bajo y la luz cambia de un lado al otro del escenario hasta descansar en los aposentos de *le Roi*. Mientras la luz se mueve, el público también percibe el silencio del *Chiffonnière* hurgando en la basura.

En la primera escena de la obra, *le Marchand de jasmin* evoca dos símbolos recurrentes: el jazmín y el agua. Ya ha sido tratado el significado del jazmín, pero el agua es también relevante para esclarecer las referencias simbólicas de la obra. Al explicar el tema del agua, Ben comenta: «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 búsqueda de agua de *Le Marchand*, como fuente de vida, justicia y conocimiento, presagia la búsqueda de Leïla en los actos primero y segundo de la obra. Asimismo, alude a la trayectoria conceptual del público o el lector, que (a lo largo del transcurso de la obra) va dándose cuenta de la traición de la Revolución y, con suerte, desarrolla el deseo de desafiar activamente este engaño. De este modo, Ben expresa su decepción porque la «verdad» sobre la lucha de los ciudadanos fue desvirtuada con tanta rapidez por falsas concepciones de unidad y la reafirmación del liderazgo legítimo del ELN. De manera aun más significativa, la dramaturga expone la *complaisance* o la participación activa de sus compatriotas argelinos en esta traición:

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

En el primer acto, Leïla expresa estas decepciones a través de un parlamento con vestigios del monólogo de Antígona con el rey de Tebas.

NOTAS

de Coordinación y Ejecución (CCE). La plataforma también insistía en la primacía de lo político sobre lo militar, y la primacía de los combatientes del interior del campo sobre los del exterior. Asimismo, el Congreso deslindó formalmente las wilayas y zonas en las que se organizó la lucha armada.

16 | De hecho, los miembros de la delegación de El Cairo, Ben Bella, Boudiaf y Mahsas, menospreciaron públicamente la idea original de la plataforma en el interior en 1959 e, incluso, concibieron la formación de un congreso hostil respaldado por los presidentes Nasar y Bourguiba.

5. Acto primero: la conquista del silencio

Mientras que el prólogo le confiere estructura poética a la narración principal de la obra, el acto primero sirve de introducción al personaje principal, Leïla, su lucha contra la dictadura y su coherente relato de la guerra, reflejado en el «parlamento principal» de *Antígona*, el palimpsesto de la obra. En la primera escena de este acto, a medida que la luz se mueve lentamente desde el muro exterior hasta los aposentos reales, *le Roi* salta de la cama repentinamente, secándose la frente, la cara y el cuello y, respirando con dificultad, se acerca a la ventana. La abre con nerviosismo, apoya los codos en el alféizar y, dirigiéndose al público, se queda mirando fijamente al horizonte: «Quelle fièvre... Étranges ces visions qui vous poursuivent et vous agitent au-delà de toute raison» (Ben, 1998: 19). En esta postura de desaliento le encuentra su cuñada. Conforme se adentra en la habitación, las acotaciones de la dramaturga señalan que *le Roi* está de pie con la cabeza caída, con la barbilla tocándole el pecho, de modo que la luz que le alumbra crea la ilusión de una figura sin cabeza. Esta visión presagia los eventos venideros, concretamente su muerte al final de la obra. No obstante, las indicaciones escénicas nos ofrecen una variedad de interpretaciones. A excepción de la obvia alusión a un estado sin cabeza, la actitud de *Le Roi* puede aludir a la ejecución de los militantes argelinos durante la Revolución. Los prisioneros sentenciados a muerte eran enviados con frecuencia a la guillotina al amanecer, en el patio de las cárceles de Orán, Constantina y Argel¹⁷. Leïla lo señala evocando con nostalgia a su niñera ausente:

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).

En la historia de Lalla Fatma el significado no es tan claro, ya que ofrece otra alusión al rey de *Alif laylah wa-laylah*, que asesinaba a sus amantes al amanecer. Por último, las primeras palabras de Creonte a Antígona luego de su captura al amanecer son: «Y tú, tú que inclinas al suelo tu rostro, ¿confirmas o desmientes haber hecho esto?» (Sófocles, 1912). La postura culpable de *Le Roi* socava la autoridad que parece tener sobre Leïla y cambia radicalmente la dinámica de poder (entre el monarca y el súbdito) que se establece en la *Antígona* de Sófocles. Sin embargo, cuando menos, queda planteada la sospecha de que el régimen de *le Roi* continúa practicando la tortura y la ejecución inmediata, políticas injustas y habituales durante el periodo colonial francés.

NOTAS

17| Assia Djebar se refiere a estas ejecuciones al amanecer en el título de su única obra, *L'Aube rouge*. Véase Djebar, Assia, y Carn, Walid, *L'Aube rouge: pièce en 4 actes et 10 tableaux* (1969).

Leïla emerge de su silencio y habla extensamente, expresando su angustia ante las decepcionantes consecuencias de la guerra. De manera significativa, su monólogo es una respuesta a una serie de preguntas que le plantea *le Roi* (Ben, 1999: 27-28). Él se encuentra intranquilo porque no puede controlar los movimientos, pensamientos y sentimientos de Leïla, y su ansiedad se intensifica cuando descubre que, recientemente, le hizo una visita a su amiga Attika. Su intento de averiguar por qué acudió a Attika genera todo un flujo de emociones que nace de la desconfianza de Leïla hacia *le Roi* y las explicaciones dudosas sobre la muerte de su joven esposo; los medios inmorales, incluida la tortura, que el régimen utiliza para permanecer en el poder; y, al final, la afirmación de los sacrificios de las mujeres en la lucha por la liberación:

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).

Cuando sale de su refugio, se da cuenta de que «j’avais sur mes bras la marque de ses ongles et Attika porte encore sur ses bras la marque des miens» (1999: 31). Ese parlamento refleja la intimidad entre dos amigas; su vínculo supera la fuerza de los lazos de sangre y se refuerza después 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).

Al acusar a los líderes de la Revolución, la heroína señala el contraste entre su oposición y la solidaridad de las mujeres militantes. Leïla informa a *le Roi* fervientemente que se ha enterado por Attika de que el régimen utiliza la tortura con sus disidentes:

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).

Los líderes en la lucha por la liberación no sólo traicionaron sus ideales, sino que torturaron a sus camaradas, lo que podría verse como una forma de fratricidio. A los ojos de Leïla, si los revolucionarios argelinos se han rebajado al nivel de los nazis, su proyecto anticolonial ha

fracasado completamente. Con el mismo espíritu y el veneno de la condena de Antígona al rey de Tebas, Leïla acusa a *le Roi*, al mismo tiempo que restablece su compromiso con los objetivos de la lucha por la liberación y la lealtad a su compañera de armas. El cambio de devoción de un compañero a una compañera de armas rechaza la lealtad ciega a los sistemas de parentesco patriarcal establecidos en la *Antígona*. Esta expresión de amor entre hermanas también “reescribe” la tensa relación entre Antígona y su hermana Ismene en la obra de Sófocles.

En los siguientes pasajes, descubrimos que Leïla es huérfana (sus padres y hermanos murieron en la guerra) y su marido, Rachid, murió de forma misteriosa los últimos días de la Revolución. Cuando descubre que el régimen utiliza la tortura, sospecha que Rachid fue asesinado por *le Roi* y se promete descubrir todo lo posible (1999: 35). A pesar de la insistencia de *le Roi* de que ella es demasiado joven e idealista para comprenderlo, Leïla jura que descubrirá al culpable de la muerte de su marido. Esta perseverancia es resultado directo de su experiencia militante en la guerra; una experiencia que la transformó, tal y como le había asegurado su marido (1999:36). Al interrelacionar la búsqueda individual con el tema más amplio de los derechos de las mujeres, la invectiva de Leïla culmina con una revisión del destino desafortunado de las mujeres argelinas después de la lucha por la liberación. Sostiene que las mujeres están atrapadas en un espejo proverbial del que no pueden escapar. El espejo que utiliza como ejemplo es un regalo de Rachid:

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).

Una metáfora familiar en los escritos autobiográficos, el espejo puede reflejar la propia realidad o la vida sin adornos¹⁸. En este caso, el espejo es un símbolo de la desigualdad de la mujer, una desigualdad que domina sus cuerpos literalmente. Ya no aparecen en él sus reflejos, sino que se encuentran subsumidos en un espejo de una sola cara que las vigila, pero que no ejerce la misma función de vigilancia con los hombres. Su parlamento dirigido a *le Roi* es una declaración de acción política, a partir del cual reunirá los conocimientos necesarios para oponerse a sus expresos deseos; este acto de rebeldía libera su cuerpo, en sentido figurado, del espejo que le regaló su marido. El discurso de Leïla también inspira a *le Roi* a revelar cómo murió su marido, y el acto primero concluye con la dramática historia de la muerte de Rachid en una cueva. Al igual que el amante de Antígona, Haemon, Rachid muere bajo tierra, aunque, en este caso, sin su amante.

NOTAS

18 | George Gusdorf, por ejemplo, dijo que la autobiografía «es el espejo en el que la persona refleja su propia imagen» (Gusdorf, 1980: 33).

La serie de súplicas, acusaciones y revelaciones articuladas en francés le confiere otra capa de significado al intercambio. Al escribir la obra en la lengua colonizadora, Ben desterritorializa el «lenguaje mayor» que habla su heroína. De forma similar a la crítica de Shakespeare de Ben, el monólogo 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 resultado es una especie de disidencia cognitiva, ya que Leïla y los otros personajes forman un *halqa* con el público, relatando sus versos en francés en lugar de en árabe coloquial, el lenguaje habitual del *halqa*. El testimonio oral de la heroína en la lengua colonial puede suponer una súplica más en favor de la pluralidad (y aceptación). Escrito en un contexto cultural marcado por el intento de *le pouvoir* de anular el uso del francés e inculcar el árabe moderno estándar como el lenguaje del habla pública, el monólogo de Leïla (y la obra en general) se podría interpretar como una llamada al plurilingüismo y un rechazo a la idea de poseer un idioma argelino propio¹⁹. Como mujer, viuda de un mártir y *ancienne moudjahida*, el personaje principal se adentra en el escenario público, literalmente, como una paradoja. Es una ciudadana de segunda clase, un símbolo venerado de la lucha por la liberación y una *hakawati* subversiva. Como tal, Leïla se encuentra en una posición exclusiva para socavar simbólicamente algunas de las estructuras sociales y lingüísticas restrictivas que caracterizan el contexto histórico de la obra. Su condición de viuda y *moudjahida* también la convierte en un agente moral, capaz de suplicar y criticar, en gran parte de la misma forma en que Antígona mantiene una posición de autoridad moral en la tragedia griega de Sófocles²⁰. Como agente de autoridad moral, Leïla hace un llamamiento a los ciudadanos para que participen a través del conocimiento del pasado, la igualdad de la mujer y el cumplimiento de las leyes no escritas, guiados por la creencia en una autoridad moral superior que condenaría los actos de tortura.

6. Acto segundo: el pueblo y su profética locura

Como símbolos de la cultura popular, los personajes en el acto segundo facilitan la progresión de los trágicos acontecimientos hacia el final: «Ce qui a été –a été comme ce devrait être» (Ben, 1998: 25). A excepción de Omar y Attika, estos personajes derivan del folclore magrebí en lugar de la mitología griega clásica, en contraste con los personajes del acto primero. La suma y la resta de personajes de diferentes culturas y épocas contribuyen a la crítica menor de la obra. En esencia, una crítica menor socava la construcción del significado inherente a la narración 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 y Bene, 1979: 97).

NOTAS

19| La política de «arabización» fue implementada poco tiempo después de que Houari Boumediene alcanzara el poder en 1965; transmitida principalmente por el Ministerio de Educación, esta política tenía como objetivo sustituir el francés por el árabe en colegios, empresas, la literatura y las artes, así como en los medios de comunicación. Este cambio abrupto y enérgico supuso una carga considerable en los adultos que habían crecido (y, en algunos casos, habían recibido su educación) en el sistema francés, en el cual el árabe no se enseñaba demasiado y además era considerado un idioma extranjero. Muchos autores, intelectuales y empresarios, así como aquellos que se esperaba que cubrieran esos puestos después de que tantos *pied-noirs* (pies negros, en francés) partieran, se encontraban en un *impasse*. Algunos escritores, como Kateb Yacine, intentaban escribir en francés y traducir sus obras al árabe dialectal; mientras que Malek Haddad dejó la escritura, ya que no sabía escribir en el árabe literario; y Assia Djebar tomó un descanso de diez años desde su última novela y, en su lugar, filmó una película en árabe dialectal, *La Noubia des femmes du Mont-Chenoua* (1977), hasta que se publicaron sus colecciones de relatos breves *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980). De este modo, después de algún tiempo, escribir en francés se convirtió en una forma de protesta contra el gobierno, y en una necesidad para los escritores que no sabían escribir en árabe y serían acallados. Este fue el caso, sobre todo, durante la crisis civil (1992-2000), cuando los artistas, escritores e intelectuales fueron asesinados desmesuradamente por el Frente Islámico de Salvación (FIS) y otras organizaciones paramilitares y terroristas.

La introducción de los héroes populares del norte de África en un texto inspirado en la tragedia griega desestabiliza la linealidad de la composición. Dado que la naturaleza política del teatro se define por la analogía que comparte con la dialéctica de la mayoría y la minoría, depende de que se identifique bien la primera y se sustituya por los valores de las minorías. En su aclaración de este proceso, Deleuze explica que la mayoría no supone necesariamente el grupo más grande. Por ejemplo, en Francia, las mujeres, los niños, los ancianos y las minorías étnicas y raciales ocupan una posición marginal en comparación con los hombres blancos cristianos en los centros urbanos del país, a pesar de que este último grupo es una minoría cuantitativa. Sin embargo, el grupo minoritario puede formar una mayoría propia en relación con otras minorías, es decir, las mujeres adineradas y las mujeres de clases socio-económicas bajas. No existe una línea que divida con precisión las comunidades y permita una oposición claramente definida, sino que se entrecruzan varias líneas que redefinen constantemente la mayoría y la minoría: «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 este sentido, el acto segundo también revela la tragedia de la revolución de los pueblos, en los que una élite gobernante dictatorial surgió de la lucha por los valores de las minorías.

Myriam Ben crea la correspondiente «estructura menor» de la obra a través de una fragmentación de la secuencia de la trama: la búsqueda idealista de Leïla por recuperar los ideales perdidos de la lucha por la liberación y evitar un golpe de Estado se cruza con estampas alegóricas que demuestran la ambivalencia de la ciudadanía. Al dirigirse a la gente, Leïla restablece su lazo con la lucha del proletariado, reconociendo su papel fundamental en sus esfuerzos para que los «valores menores» vuelvan a ser los mismos que en el periodo posrevolucionario. Estos personajes anónimos representan a la clase obrera, los íconos culturales identificables y sin derechos, y presagian la aproximación de la caída del régimen.

En la penúltima escena, la decimotercera, mientras le *Jeune homme à la guitare* compone canciones para Leïla, *la Mère* aparece en el escenario y, creyendo que los dos jóvenes son amantes, insulta a Leïla e implora al joven que no pierda el tren. *La Mère* está impregnada de las características de la mahboula, o “loca”, un personaje liminar pero poderoso en el folclore del norte de África. Según la autora, la parodia de la locura nacida de la lucha es una variedad de disidencia cognitiva (Achour, 1989: 88). Deleuze y Guattari teorizan que la progresión de la cordura hasta la locura es la quintaesencia del acto de «convertirse en otro», también conocido como «máquina de guerra». La «máquina de guerra» es cualquier fuerza orgánica o mecánica que destruye barreras, fronteras y fortalezas. Más allá de

NOTAS

Para comprender la historia con más profundidad y el impacto de la política de arabización en Argelia, véanse las obras de Madeleine Dobie (2003) y Gilbert Grandguillame (1985).

20] En un ensayo titulado «Antígona como agente moral», 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). Como una princesa virgen de Tebas, Foley (1996) alega que el público original reconocería inmediatamente su estado social como elemento significativo de sus elecciones morales.

la categorización, la máquina de guerra es cualquier fuerza o deseo que acaba con las organizaciones territoriales, las estratificaciones políticas o las diferencias morales y sexuales. La máquina de guerra es una operación sediciosa y nunca tan versátil como cuando asedia las nociones de cultura: la Palabra, Dios, la Verdad, la Razón, el Capital, la Historia, etc. (Kowsar, 1986: 27). En su explicación de la máquina de guerra, concebida como una forma de activismo creativo contra el Estado, advierten sobre su posible riesgo de autodestrucción, suicidio y locura:

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 locura de *la Mère* encarna esta dualidad; la máquina de guerra es, al mismo tiempo, un instrumento de transformación y una fuente de aniquilación. No obstante, el *devenir-mineur* de la locura también engendra las capacidades proféticas expuestas anteriormente por Ben. Esta insólita lucidez permite a *la Mère* presagiar los acontecimientos de la precipitada conclusión de la obra. Traslada la atención de Leïla y de *le Jeune homme à la guitare a Attika*, que sostiene a un niño pequeño en sus brazos: «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). Estas fatídicas palabras son interrumpidas por la noticia de último momento de que *le Roi* ha sido asesinado. Las acotaciones escénicas piden que se transmita esta información dramáticamente mediante altavoces, después de lo cual una muchedumbre invade el escenario gritando: «On... a assassiné le Roi» (1998: 94). A medida que el escenario sucumbe al caos, Leïla, Attika, *le Jeune homme à la guitare*, *l'Enfant* y *le Vieillard* se quedan mirando fijamente a la Mère en silencio.

La escena final de la obra se desarrolla en los aposentos de *le Roi*, donde yace su cuerpo. Del otro lado de la pared, el público puede escuchar los ruidos apagados de los disparos y los disturbios. El regreso a la residencia real marca el verdadero final del intento de Leïla de evitar la caída del régimen (y la ligera posibilidad de entrar en democracia). Observando el caos desde la ventana, se estremece con el estruendo de las armas, mientras que, en la sala, el resto de los personajes permanece en silencio. Sólo *la Mère* rompe este silencio para recitar un poema. Al concluir el poema, el soldado Omar se acerca rápidamente a Leïla y le pregunta el motivo de su regreso a los aposentos reales. El soldado se esfuerza por persuadirla de que se marche y le advierte de los peligros de quedarse. No logra convencerla (1998: 100). Cuando uno de los comandantes ordena a Omar que salga de la habitación, Leïla se niega nuevamente a marcharse con él. Con las últimas palabras de la triste canción de *la Mère*, cae el telón:

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 este verso, el país se equipara con el acto de las mujeres de preparar una barra de pan; las imágenes evocan una poesía bereber sobre la pérdida²¹. La actuación no finaliza con las palabras de un coro, sino con la triste canción de una madre, lo que refleja el comienzo de la obra, que se abrió con un poema recitado por *le Marchand de jasmin*. Si bien la obra se inspira en la tragedia griega, también representa un alejamiento de ella, ya que sus personajes adquieren la capacidad de fomentar el cambio. Al describir lo que llama «nueva Antígona», Bertolt Brecht considera que este género expresa «the opinion that mankind's fate is mankind itself» (en Kuhn y Constantine, 2004: 215-216). A diferencia del teatro griego, que invoca el poder de los dioses sobre las personas, que son los peones de su juego todopoderoso, esta máxima describe nuestra capacidad de modificar un resultado. Si bien es verdad que la base de un Estado democrático requiere una preparación cuidadosa, como la de una barra de pan, también requiere la participación activa de las mujeres²². La negativa de Leïla de huir de la cámara real nos deja con la sensación de que podría ser condenada a muerte por su proximidad con el régimen anterior. No obstante, existe un ápice de esperanza de que sobreviva y, por tanto, continúe su lucha por el cambio progresista.

7. Conclusión

Cuando *Leïla, poème scénique en deux actes et un prologue* se publicó en 1998, tres décadas después de su composición original, Argelia se encontraba sumida en una violenta crisis civil. Como Myriam Ben deja entrever proféticamente en su obra, la historia vuelve a repetirse trágicamente. Otro autor argelino, atraído por el poder del mito, recoge este capítulo reciente de la historia nacional en su *Blanc de l'Algérie* (Djebar, 1996). Clarisse Zimra llama a esta novela «un testimonio colectivo» y observa a 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). Asimismo, Ben devuelve a la «mujer desaparecida» al registro histórico y literario ante los peligros planteados por un régimen represivo; y no sólo la devuelve, sino que le otorga un nombre, mientras que el

NOTAS

21 | Curiosamente, Brecht, que escribió una adaptación de la obra *Antígona* (1947) después de la Segunda Guerra Mundial, escribió en su diario: «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). Para conocer la referencia de las canciones de Kabyle, véanse las obras de Jean Amrouche y Tassadit Yacine (1988). Como cabría esperar, estos poemas a menudo se dedicaban a un ser querido y evocaban el lugar de origen del poeta.

22 | Aïcha Bouazzar, una de las fundadoras de SOS, *Femmes en détresse* and an *ancienne moudjahida*, expresa prácticamente lo mismo en la película documental de Parminder Vir. Véase la obra de Parminder Vir *Algeria, Women at War*, VHS, Formation Films y canal ENTV, Inglaterra y Argelia, 1992.

gobernante del país permanece en el anonimato. De esta manera, Ben se asemeja a su personaje y fuente de inspiración, Antígona, ya que ella representa la lucha del individuo (lo escrito) contra el Estado; como la propia Ben comenta, «j'étais le héros... de quelque sorte» (Achour, 1989: 81). La resistencia política del individuo es una propiedad fundamental de la literatura menor, como Deleuze y Guattari nos recuerdan:

La littérature mineure est tout à fait différente: son espace exigu 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).

En la descripción de los límites de las categorías de género, de los espacios textuales y reales, esta representación *mu'arada* en francés

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 este artículo, se ponen de manifiesto las numerosas formas en que la literatura de Myriam Ben combina las intenciones políticas y dramáticas para elaborar un estilo único de teatro menor. Al unir hábilmente los fascismos del pasado y del presente, la dramaturga critica indirectamente a la Antígona de Sófocles, para cuestionar las narrativas hegemónicas y, más concretamente, para reflexionar sobre la dictadura militar en Argelia en 1965. Es en este sentido que me he esforzado por centrarme en las estrategias políticas y poéticas de la obra, su praxis de lo menor, la manera en que la dramaturga entreteje la mitología griega con la cultura popular, la política y la historia de Argelia para crear una poderosa fusión teatral. A través de su personaje Leïla, expone los riesgos de la lucha revolucionaria en el teatro y en la política, donde se socava la lucha por los valores de las minorías, y la minoría se convierte esencialmente en la mayoría opresiva. Al igual que el infinito proceso de desterritorialización, en el cual el lenguaje es, alternativamente, deconstruido y reprimido, y los parámetros se desestabilizan, negocian y corrigen, el proceso de reafirmar los valores de las minorías es interminable y siempre está en disputa. Sin ninguna intención de trazar una imagen simplista de esta lucha, la dramaturga, no obstante, sitúa a su personaje principal en el margen entre el Estado y el pueblo; comprende a los dos, pero no pertenece a ninguno. Desde esta posición intermedia, puede dirigir la máquina de guerra. Sin embargo, si seguimos el significado que pretenden reflejar Deleuze y Guattari, Leïla no es una guerrera que prepara una máquina de guerra, sino que el proceso mediante

el cual Myriam Ben reinterpreta la obra de Sófocles constituye una máquina de guerra que hace posible la aparición de Leïla, la guerrera.

Bibliografía

- 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): "Autochthonous 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 Takiyeddine-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.

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], 452°F. *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 què 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 dona 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 fluïdesa 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 dona 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 gruegues 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 publicués 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 postcolonials) 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 postcolonials. 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 sud-est asiàtic.

Antígona és la força que hi ha al darrere 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 inseguretat es

NOTES

9 | Com a exemples destacats d'adaptacions postcolonials 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·ludiex 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'Antígona, 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 accompagnait 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 reconeixia *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, qué 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 bevent 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 "patriarche 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 dirigien 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 insinuar 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 són 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·lusió 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·lusió 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* soscava 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 sobrepassa 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 seus 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 entrellassar 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 súpliques, 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'herois 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 Noubia 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 Grandguillaume (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'entrecruen 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 dramaturgia, 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 reconeixeria 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* presagiï 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'avis 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 curosa, 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 exige 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

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): "Autochthonous 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 Takiyeddine-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.

ANTZERKI MINORITARIO BATERANTZ: MYRIAM BENEN ANTIGONA ALJERIARRA

Caroline E. Kelley

D. Phil.

Simone de Beauvoir Institutua - Concordia Unibertsitatea

caroline.e.kelley@gmail.com

Aipatzeko gomendioa || KELLEY, Caroline E. (2011): "Antzerki Minoritario baterantz: Myriam Benen Antigona aljeriarra" [artikulu linean], 452°F. *Literaturaren teoria eta literatura konparatua aldizkaria*, 5, 29-51, [Kontsulta data: dd/mm/aa], < <http://www.452f.com/index.php/eu/caroline-kelley.html> >

Ilustrazioa || Nadia Sanmartín

Itzulpena || Roberto Serrano

Artikuluak || Jasota | Argitaratuta: 07/2011

Lizentzia || 3.0 Creative Commons lizentzia Aitortu - ez merkataritzarako - lan eratorririk gabe

Gako hitzak || Literatura minoritarioa | Lurraldez beste egitea | Gilles Deleuze | Literatura aljeriarra frantsesez | Literatura konparatua | Antigona.

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

0. Sarrera

Leïla, poème scénique en deux actes et un prologue (Leila, antzez poema bi ekitaldi eta sarrera batean) antzezlanaren ezaugarri unibertsala Frantzia eta Aljeriako ikusleez gainera hedatzen da eta interpretazio multzoa dakar. Dena dela, antzerkigileak zirkin egiten dio gizon batekin identifikatzen den unibertsalari eta antzezlanaren pertsonaia emearen inguruan, Leila, egituratzen du. Pertsonaia emearen nagusitasunak laguntzen dio antzerkigilearen helburu politikoari. Izan ere, Myriam Benen *Antigonaren* berrinterpretazioa ekintza politikotzat onartu eta osatzen da, adibidez nortasuna, hiritartasuna, familia eta gizartearen kontzeptu zurrinak berriro ebaluatzen bultzatzen gaituelarik, “izaera minoritario” baten hasiera puntutik bertatik: *moudjahida* (askatasun gerrako emakume borrokalaria) aljeriar bat. Nire irakurketak idazte praktikatik ekintza politikorako tartean dagoen *continuuma* argitu nahi du. Asmo hau babeste aldera, Gilles Deleuze eta Félix Guattariren teoriak, “literatura minoritarioa” zein “antzerki minoritarioa”, aztertuko ditut, hauekin osatuko dut artikulu honen oinarri teorikoa. Azterketa honen ostean Benek bere lana osatu zuen Frantzia eta Aljeriako antzerkiaren eta historiaren testuinguruaren ikusketa bat egingo dut. Honen ostean, artikuluak badakar *Leïla, poème scénique en deux actes et un prologue* lanaren azterketa bat, antzerki minoritarioaren praktikarekin batera

1. Minoritarioa

Kafka: Pour une littérature mineure (1975) lanean, Gilles Deleuzek eta Felix Guattarik literatura minoritarioa honelaxe definitzen dute: ez da “hizkuntza minoritario” baten literatura, gutxiengo batek “hizkuntza nagusi” batean sortzen duen literatura baizik (Deleuze, Guattari, 1975: 29). Oraindik garrantzizkoagoa, literatura minoritarioan hizkuntzari lurraldez erbesteratua izatearen zentzu sendo batek itxura ematen dio (Ibid.). Literatura minoritarioaren bigarren ezaugarria jatorri politikoa da: “Tout y est politique,” adierazten dute (1975: 30). Norbanakoa gizartean kokatzen da; norbera beti lotzen da politikarekin:

Son espace exigu 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).

Literatura minoritarioaren hirugarren osagaia adierazpenaren balio kolektiboa da; egilea berehala lotzen zaio ekintza komun bati eta hark esan edo egiten duen edozer nahitaez izaten da politikoa. Politikak adierazpen guztiak kutsatzen ditu (1975: 31). Eta kontzientzia nazionala edo kolektiboa “souvent inactive dans la vie extérieure, et toujours en voie de désagrégation,” dagoenez, haren literatura bada

kolektiboaren, baita iraultzaren, aldarrikapenaren funtzioa baikorra bere gain hartzen duena (Ibid.). Literatura minoritarioak, nabarmenki, badauka beste gizarte posible baten ahotsa adierazteko aukera, beste kontzientzia eta beste sentikortasunaren zentzua osatzeko aukera (1975: 32). Abdelkebir Khatibik (1983) diseinatu zuen *pensée-autre* haren praktikaren antzera, literatura minoritario batek haxe ezartzen du: “les conditions révolutionnaires de toute littérature au sein de celle qu’on appelle grande (ou établie)” (Deleuze eta Guattari, 1975: 33). Hizkuntza, hainbat trinkotasun eta bibrizio dituen hizkuntza, nabarmentzen da bilakaeraren prozesuan (*devenir-mineur*). Honela, literatura minoritario batek badauzka, era berean, desadostasunezko osagai polifonikoak. *Pour une littérature mineure* lanean, Deleuze eta Guattari interesatuta daude Kafkak nola lurraldez beste egiten duen Praga, nola bihurtzen duen Alemania, “de faire de sa propre langue” aukera sortzen duen bere idazkera palimpsestikoaren bidez (1975: 48). Literatura minoritarioaren edukia, berez, politikoa eta aurrerantz bideratua den bitartean, “lurraldez beste egitearen” kontzeptuak azalpen gehiago eskatzen du, artikulua honen ondorengo argudioak ulertze aldera¹.

Deleuze eta Guattarik lurraldez beste egitearen kontzeptua azaltzen dute *Mille plateaux* (1980) lanean. Haien argudioa honako hau da, hizkuntza ekintzarako mekanismoa da, gauzak hitzen bidez gerta daitezen egiteko. Esaterako, epaile batek errudun epaia ahoskatzen duenean, haren hitzek salatua errudun bihurtzen dute. Zentzu honetan, hizkuntza ez da neutrala, alderantziz, gizarteko orden zehatz bat kodetu eta finkatzen du. Areago, hizkuntza guztiek badute hitzen adierazpen onargarria eta onartezina zehazten dituzten arauak – adierazpen onartezina “arautik” aldentzen den erabilpena da eta, orokorrean, ez da sustatzen. Adibidez, dialektoak edo perpaus ez-gramatikalen erabilpena eta kaleko hizkera hizkuntza estandarren desbiderapenak bezala hartzen dira. *Mille plateaux* lanean, Deleuze eta Guattarik halako hizkuntza estandarren sustapena boterearen hierarkiaren inposaketa bezala ikusten dute. Dena dela, hizkuntza etengabeko mugimenduan egoten da, estandarrek oposizioa eta berrikusketa dituzten neurrian. Haxe da lurraldez beste egiteko eta birkokatzeko prozesua. Hizkuntzaren arauak iraultzen direnean, emaitza hizkuntzaren lurraldez beste egitea da. Hizkuntzari ohiko kodeak kentzen zaizkio eta bizi den egitura linguistikotik ateratzen dute. Beste aldetik, hizkuntzaren arauak sustatzen direnean, edo lurraldez beste egindako hizkuntzak menperatzen duenean, emaitza hizkuntzaren kokapena edo birkokapena da; prozesu hau infinitua da, hizkuntza estandarrek ezegonkortuak, negoziatuak eta konponduak diren neurrian.

Hasiera batean Deleuze eta Guattarik minoritarioaren ikerketa prosara mugatu zuten bitartean, Deleuzek behingoz kontzeptua

OHARRAK

1 | Zorretan nago Ronald Bogue (2003; 2005) eta J. Macgregor Wise-rekin (2005), “minoritarioaren” kontzeptua aztertze haiei begiradagatik.

luzatu zuen antzerkia eta zinemari eusteko beste. “Un manifeste de moins” saioan, Carmelo Bene dramaturgo garaikide italiarraren *Richard 3* antzezlanak ekartzen du antzerki minoritarioaren adibidetzat. Dramaturgo honen antzezlanak minoritarioaren adibide erakargarria da, errotik berrosatzen baitu Shakespearearen lana, esanahia aldatzearen. Zehazki, Benek mugatzen ditu pertsonaia nagusiak eta indar gutxiagoko beste batzuk sendotzen ditu, edo jatorrizko testuan ez dauden beste pertsonaia gehitzen ditu (hau da, *Romeo and Juliet*aren moldapenetik kentzen du Romeo, eta gizonezko pertsonaia guztietatik Richard gordetzen du, *Richard 3an*). Kasu hauetan guztietan, zenbait pertsonaiaren kenketak besteak berregiteko aukera ematen du; prozesu bikoitz honetan Deleuzek kokatzen du Beneren antzerkigintza kritikoaren mamia: “Ce théâtre critique est un théâtre constituant, la Critique est une constitution” (Bene, 1979: 88). Prozesu estrategiko honek bilakaera baimentzen du, antzerkigintza berri eta desberdin baterako. Honela, antzerki minoritarioaren kontzeptua eraikitzen da literatura minoritario baten ideiarene gainean, hizkuntza arautua ezegonkortzeaz gain ahoskapena eta mugimenduaren ohiturak ere ukitzen baititu.

Edonola ere, axolagabea izan liteke literatura eta antzerki minoritarioaren azalpena ematea, teoria horiek jaso dituzten kritikak aipatu gabe. Kezka larri nagusiak formularen erromantizismoari dagozkio, eta benetako egoera politikoa kontuan hartu ez izana. Samia Mehrezek nabarmentzen duenez:

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.

Era berean, Winifred Woodhullek Deleuzeri honako honetaz ohartzen dio: “alternative politics, which mobilizes ‘wild’ modes of social and cultural analysis in order to elude the politics of representation” (1993: 198). Woodhull 1968an estrukturalismo ondoko aldetatik kezkatuta zegoen, literaturaren ikuspena esanahia gaineratik ezegonkortzeko gauza bezala hartzen baitzuen. Beraz, haren ustez Aljerian sortzen ari zen mugimendu feminista estrukturalismo ondoko teoriak ilundu zuten, hizkuntzak soilik diskurtso nagusiak gailentzeko gaitasuna zuela baieztatzen zutenak (Woodhull, 1993: 198).

Kezka hauek gora behera, kolonialismo ondoko Elizabeth Grosz eta Françoise Lionnet bezalako feminista adituek Deleuze eta Guattariaren lana berraztertutik, baliagarri gerta dakieken euskarri teorikoen bila, “dominant philosophical paradigms, methods, and assumptions” (Olkowski, 1999: 54) delakoei aurre egitearren. Groszen ondorioa hau da, pentsamendu sistemak buruzko (bir)iritziak boterea eta

OHARRAK

2 | Renato Rosaldok (1987) eta Caren Kaplanek (1987) Deleuze eta Guattariaren literatura minoritarioari buruzko antzeko kritikak egin dituzte, *Cultural Critique* aldizkariaren ale berezi batean.

agintea kolokan jartzeko ondorioa sortzen du, “sweep[ing] away metaphysical frameworks” that prevent women and other minorities “from devising their own knowledge and accounts of themselves” (1999: 55). Areago, Groszek Deleuze eta Guattariren lanean aniztasun eta nortasun zalu bat aintzat hartzen dela ikusten du; nomadismoa eta lurraldez beste egite horren ikuspegi integrala, desberdintasuna eraikuntza oposagarrietatik kanpo osatzen den bitartean, hierarkiak eta egitura bikiak pitzatuz. Era berean, Lionnetek kolonialismo ondoko emakumeen idazkerarekiko hurbilketa baliagarria osatzen du, haren hitzetan *métissage* deritzona, gehien batean Deleuze eta Guattariren literatura minoritarioa eta lurraldez beste egiteari buruzko lanetik datorrena³. Haren hurbilketak irakurleari kolonialismo ondoko emakumeen idazkerak sortutako esparrua ikusteko aukera ematen dio, *devenir-mineur* delakoaren prozesuak bideratua, “bilakaera” aniztasunaren modu bat den bitartean.

Azalpen eta kritika hauek kontuan izanda, *Leïla, un poème scénique en deux actes et un prologue* antzezlanaren ardura guztiaz kokatzen dut antzerkigintza minoritarioaren eztabaidan, bide politikoak eta asmo literarioak nola sortu eta elkar ekiten duten aztertzearen, modu kritiko batean⁴. Mehrezekin batera, uste dut garrantzizkoa dela idazkera honek ekoizten duen esparru birkokatua azalaraztea, Aljeriako Iraultzaren esperientzia militante eta femeninoa, bizitzaren idazkerak eta ekiteak irudikatua, aintzat hartzearen.

2. Testuinguru historikoa

Myriam Benek *Leïla, poème scénique en deux actes et un prologue* eta beste bi antzezan, *Karim ou jusqu'à la fin de notre vie* eta *Prométhée* idatzi zituen 1967an. Beraz, haren oinarri artistikoa antzerkigintza dela esan daiteke⁵. Hiru antzezanak Aljeriako Iraultzaren gertaeretan garatzen dira, eta haietako bik inspirazio handia hartzen dute Greziako tragediatik. Greziako tragedia aukeratu izana ez da kointzidentzia. Errusiera eta historia ikasi baino lehen, Benek Aljerian hizkuntza klasikoak ikasi zituen, literatura arabiarrean uko egin ziotenez gero. Beraz, pentsatzekoa da Greziako tragedien kakonak ezagutzen zituela eta jakin bazekiela zer nolako arrakasta zutela haren europar garaikideen artean, demokraziaren hauskortasuna ikertzeko antzez saioetan⁶. Edonola ere, *Antigona* grekerazko jatorrizko bertsioan irakurri ez balu, itzulpenean irakurri beharko zukeen, garai hartan Frantziako ikasketetako programan klasikoek leku esanguratsua hartzen zuten eta (Leonard, 2005).

L'Harmattan-en lineako katalogoak *Leïla* laburbiltzen du honelako istorio bezala: “les faits qui ont conduit au coup d'Etat de 1965 et à l'arrestation de Ben Bella” (*L'Harmattan France*, 2011). Antzezlanaren Radio Franceko zerrendan ere agertzen da, Ben Bella presidenteari

OHARRAK

3 | Lionneten hurbilketa teorikoa sendo oinarritzen da *créolité* kontzeptuan, Martinikako idazleak, Edouard Glissantek, garaturiko praktika literarioa, izen bereko mugimendu sozial baten laguntzaz (mugimenduko partaideak *les créolistes* izenez ziren ezagunak). Ikus Edouard Glissant (1981) eta Catherine Le Pelletier (1998).

4 | Myriam Benen antzezlanaren literatura minoritarioarekin batera (edo tarteka) irakurriz, espero nuen testua bortxatzetik ihes egingo nuela. Hau da, testua beti molda ez daitekeen marko teoriko batean jartzeari uko egin diot. Honela, Deleuze eta Guattari eskaintzen duten “minoritarioarekiko” hurbilpena ematen saiatu naiz, teoria bere osotasunean aplikatzen saiatu beharrean.

5 | Ikus Christiane Chaulet Achour eta Zineb Ali-Benali (1991 : 273). Berez, Aljeriako lehenetariko antzerkigile emakumea da. Assia Djebarek *L'Aube rouge* antzezlanaren 1969an argitaratu zuen.

6 | *Antigonaren* moldapen europar oso ezagunen artean bi hauek daude: Jean Anouilh, *Antigone* (Paris: La Table Ronde, 1946), Bertolt Brecht, *Antigonemodell* 1948 (Berlin: Gebr. Weiss, 1948).

buruzko irakurgai gomendagarria bezala, haren bizitzako dokumental seriea iragarritz. 1998an argitaratu baino lehen, *Leïla* antzeztu zuten *Petit T.N.P.*-an. 1968ko ekainean, aktoreak aljeriar erbesteratuak ziren, Mohamen Boudiaren zuzendaritzapean, *Théâtre de l'Ouest Parisien* (TOP)eko administratzailea zenean. Antzezlanaren argitarapen data, idatzi eta hiru hamarkada beranduago, azpimarragarria da, Aljeriako emakumeen idazlanen interesa piztu baitzen Frantziako argitaletxeetan, 1990eko Algeriako krisialdi zibila burutu zenean (Chaulet-Achour, 2003). Gainera, Jocelyne Carmichael aktore frantsesak arreta berezia eskaini zion Benen antzerkigintzari, *Les Enfants du mendiant* istorio laburra moldatuz eta taularatuz. Lantxo hau *Leïla* antzezlanaren argitalpen berean agertu zen⁷. Zalantzarik gabe harrerako giroak paper garrantzitsua jokatu zuen haren lanak argitara zitezen, hala ere funtsezkoa da Benek *Leïla* konposatu zuenean inguruan zeukan testuinguru historiko, kultural eta politiko berezia berrikustea, testuinguru honek irakurketa argitzen du eta.

Bigarren Gerra Mundialaren osteko pentsamendu frantsesean klasikoek izan duten eraginaren azalpen batean, Miriam Leonardek (2005) argumentatzen du greziar zaharrak nahiko arruntak zirela zirkulu intelektual eta politikoetan, berez “post-war France’s encounter with the Greeks gave rise to a new interrogation of the political” (Leonard, 2005: 3). Jacques Derrida, Michel Foucault, Luce Irigaray, Jacques Lacan, eta Claude Lévi-Straussen testuak aztertuz, 1959tik 1974ra bitartean, aldi honetako filosofia frantsesaren bilakaera aipatzen du:

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).

Bigarren Gerra Mundialak, Aljeriako Iraultzak eta 1968ko Maiatzak, Komunismoaren milaka porrotekin batera, Frantziako intelektualengan aldaketa sakona eragin zuen.

Alabaina, Bigarren Gerra Mundialaren osteko garaira itzuli beharra dago, inspirazio iturri bezala antzinako kulturak berriro sortzen zuen interesa ulertzeko:

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).

Greziarrek sortzen zuten lilura honekin batera, sorpresarik gabe,

OHARRAK

7 | Carmichaelek *Les Enfants du mendiant* moldatu zuen antzerkirako eta Montpelieren taularatu zen 1965ean. Beranduago antzeztu zuten Avignoneko Jaialdian. Carmichaelek Maïssa Beyren *Cette fille-là* ere moldatu zuen. Ikus Jocelyne Carmichael (2003).

historiaren paperari buruzko eztabaida ere erabiltzen zen Frantziako teoria-zaleen artean:

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).

Dena dela, Gerra ondoko Europako testuinguruan diskurtso historikoari buruzko zalantza eta honekin batera subjektu modernoari egiten zaion hordagoa –biak lan haietako osagaiak– askok hartu zituzten erronka arriskutsutzat (2005: 13).

Greziako tragediaren gaur eguneko garrantziaz, eta estatuari aurre egiteko norberaren erantzukizunaz eztabaidatan dauden pertsonen taldean –gorago zerrendatu ditugun jakintsu handiez gain– Pierre Vidal-Naquet greziar ikasketan aditua sartzan da, giza-eskubideen defendatzaile sutsua eta torturaren kontrako legedia ezartzearen aldekoa⁸. Aljeriako gerraren bitartean, Frantziako gobernuak kritikatzeagatik ospetsua, Vidal-Naquetek bat egin zuen Aljerian autonomia sustatu nahi zuten beste legegileekin eta komunistekin, Henri Alleg, Francis Jeanson, eta FLNko fiskalekin, Jacques Vergès esaterako, Frantziako militarrek aljeriarrekin (hiritar frantsesekin ere bai) erabiltzen zuten tortura salatu eta gaitzesteko. 1960eko hamarkadan ere eginkorra izan zen, Frantziako 1968ko maiatzean ikasleen protesta gorakadan, garai hartan Greziako klasikoak berraipatu zituzten gizarteko matxinada islatzeko. Ben ez zen zuzenean greziarrei buruzko eta demokraziaren hauskortasunari buruzko eztabaida sutsuetan sartu, kontzientzia hartu zuen Frantzian ikasle izan zenean eta Pariseko eztabaida haietako erdigunean zeuden pertsonak ezagutu zituenean.

Mohamed Boudia antzerkigileak eta haren FLNeko historiak arreta merezi dute, Benen antzezlanak nola oinarritzen den finko testuinguru politiko haren esfortzuan ikusita. Boudia Frantziako antzokietara heldu zen 1950eko hamarkadaren erdialdean, FLN-Francek artista eta aktore aljeriarrei independentzia lortzeko mugimenduan parte har zezaten dei egin zenean (Cheniki, 2002: 34). Ahalegin honen bihotzean egon zen 1959. urtera arte, frantsesak FLN-Franceko helburu didaktikoez ohartu ziren eta Boudia atxilotu zuten. Fresnèsen kartzelaratutako zuten arren, idazten eta antzezlanak osatzen jarraitu zuen presondegian, haietako asko antzezlan frantses kanonikoen moldapenak izanik. Boudiak kartzelako zigorra betetzen zuen bitartean, *troupe artistique du FLN* aktore taldeak jarraitu zuen, Mustapha Kateb lemazain. Antzez-talde honen lehen helburua jendeari askapen mugimenduari informazioa helaraztea zen. 1958tik 1962era bitartean, hiru antzezlan nagusi osatu zituzten, bakoitzak jendearen borroka kolektiboa irudikatzen zuen, egitura

OHARRAK

8 | Vidal-Naquetek idatzi dituen testuak, Bigarren Munduko Gerra, Aljeriako Iraultza eta Greziako Tragediari buruzkoak, honako hauek dira, argitalpen dataren arabera ordenatuta: Pierre Vidal-Naquet, *L'affaire Audin* (1958), *Torture: cancer of democracy, France and Algeria, 1954-62* (1963), Jacques Vergès, Michel Zavrán, Maurice Courrégé eta Pierre Vidal-Naquet, *Les disparus : le cahier vert* (1969), Pierre Vidal-Naquet eta 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 eta Robert Barrat, *Algérie, 1956 : livre blanc sur la répression* (2001).

eta animazioaren bidez (Cheniki, 2002: 35). FLN-eko antzezlanak agerrarazi zituzten Frantziako hiri industrialetan, biztanle inmigratuen kopuru handia zuten hiriguneak, baita atxiloketa gunetan, ospitaletan eta Aljeriako mugako *maquis*etan ere.

Herrialdeak askatasuna lortu ostean, *troupe artistique* irautzaileko kideak antzerki nazionalako enpresako bihotz eta arima bihurtu ziren, *Le Théâtre national algérien* (TNA), *Opéra d'Alger* eraikinean. Estatuak diruz lagundutako antzokiaren atzean zeuden bi gizonak FLNeko beteranoak ziren, Mohammed Boudia eta Mustapha Kateb. Ez zen harrigarria herriak sortu eta herriarentzako egina zen antzerkian sinestea. Haien zuzendaritzapean, TNA independentzia garaiko urteetan loratu zen, dozena bat antzezlan aljeriar orijinal eta atzerriko zortzi antzezlan baino gehiagorekin. Gerra bitartean egin zen bezala, konpainiak sarritan moldatu zituen antzerkigileen lan kanonikoak, esaterako Molière eta Shakespeare (Cheniki, 2002: 41). Hau guztia amaitu zen 1965ean, Boumedienek Ben Bella kargutik kendu zuenean. Poliziaren jazarpenean, Boudiak alde egin zuen herrialdetik. Garai honetan beste intelektual batzuek ere erbestea aukeratu zuten, Aljerian geratu zirenek, berriz, atxiloketa, kartzela eta torturaren arriskupean zeuden. Gertakari hauek herrialdeko intelektualen eta artisten arteko haustura ekarri zuten, honela emankortasun kulturalako aldiari amaiera emanez. Ben Bella militarrek kargutik kentzearekin Boudiaren desadostasunak laguntza aurkitu zuen Benen antzerkigintzan adierazten zen jarrera kritikoan. 1968ko ekainean *Petit TNP*an *Leïla* antzezlanaren irakurketa publiko bakarra zuzenduz, dirudienez, antzezteko zailtasunak aurkitu zizkion, baina *le Marchand de jasmin* pertsonaiak liluratu zuen (Achour eta Ali-Benali, 1991: 276). Antzezlanaren gauzatze osoa egin baino lehen, hala ere, *Mossad* israeldarrak haren autoa lehertu arazi zuen 1973an, *Popular Front for the Liberation of Palestine* (PFLP) erakundea laguntzeko ekintzak burutu omen zituelako. *Leïla* antzezlanak ez da FLNko *théâtre de l'urgence* delakoaren emaitza zuzena, alabaina badauzka antzeko eskakizun osagaiak elkarriketan, eta testu kanoniko bat moldatzeko praktikan jarraitzen du.

3. Aljeriarrak: Antzerki minoritarioa sortuz

Kolonialismo ondoko antzerkigintzaren erreinuan, Antigonaren pertsonaia giza portaeraz, demokraziaz eta justiziaz, baita iraultzaren trikimailuez ere, eztabaidatzeko irudi famatua da. Haren izenak esan nahi du “sortzearen aurka”, bera da umezurtza, denboratik kanpo eta unibertsal (Appel, 2010). Bere artikuluan Kevin Wetmorek (2002) adierazten du *Antigona* antzezlanak ziur aski inoiz egindako tragediarik “most transcultured” eta “transculturable”,

“the sheer number and variety of the adaptations [...] of the play” kontuan izanda (Wetmore, 2002: 169-170). Pertsonaiaren ezaugarri unibertsalak antzezlanaren arrakastaren arrazoia badira ere, honen aspekturik erakargarriena dela esan liteke (kolonialismoaren osteko antzerkigileentzat, behintzat), funtsezkoena gerra ondoko ondorioak eta honekin batera estatuak ordena finkatzeko ahaleginak dira. Osagai tragikoa borroka pertsonalean oinarritzen da, halako testuinguru zail batean norberaren aliantzak eta sistemaren sinesgarritasuna lortze aldera: “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). Dakartzan ezaugarriei esker, *Antigona* matxinatu ahal da talde zapalduaren alde, edo borrokaren ondorioetan eman dezake norabide morala, gizarteko ordenaren legeek norberaren askatasunarekin talka egiten dutenean. Hau dela eta, bereziki pertsonaia kutuna da kolonialismo osteko antzerkigileentzat. Honez gain, Afrika garaikidean gehien eta sarrien moldatu den antzezlan da; *Antigona* berrantzeztu da Europa, Ekialde Hurbil, Hego Amerika, Ekialdeko Asia eta Hego-Ekialdeko Asiako antzerkigileen lanetan⁹.

Antigona Myriam Benen Leïla pertsonaiaren atzean dagoen indar bizia da. Leïla tradizio literario arabiarrean esanahi handia daukan izena da. Arabieraz, “Leïla”-k “gau” esan nahi du, edo “gauean jaio”, eta literatura arabiarreko testu xelebreenaren izenburua, *Alif laylah wa-laylah* edo *Mila gau eta bat gehiago*, bi ahizpen arteko elkartasuna, errege tirano baten aurka, narratzen duen istorioa. *Alif laylah wa-laylah* erreferentziazko gune komuna da zenbait idazle emakume aljeriarrentzat; ospetsuena Assia Djebar da, ipuina azpiko korrante moduan erabili du bere eleberrietan, esaterako *L’Amour, la fantasia* (1985), *Ombre Sultane* (1987), istorioko pertsonaia gizonezkoaren bi emazteen arteko elkartasuna deskribatzeko¹⁰. Sasson Somekhek nabarmentzen du kondaira hau ez dela literatura klasikoan onartzen, *fushā* (arabiar literarioa) eta *āmmiyyaren* (arabiar dialektala) nahasketa batean idatzita dago eta; Mendebaldean, Europako hizkuntzetara XVIII. mendean itzuli ostean, ospea bereganatu badu ere, azken hamarkadatan baino ez du lortu nolabaiteko errespetua literatura arabiarren kanonean (Somekh, 1991: 4). Benek hierarkiak suntsitu nahi zituenenez –biak, erreala eta literarioa– emakumeen erresistentziako ipuin honen aipamena, arabieraren eredu informal edo nahasi batean idatzia, guztiz bat dator *Antigona* klasikoaren lurraldez beste egitearekin. Izenaren esanahia ospetsua da, Sofoklesen Kreonek etengabe deitzen dio bere ilobari “inongoa” eta “lurperaturiko bizitza bizitzen” agintzen dio, heriotzara daraman bizitza ilunean bizi dadin, *Leïla*, berriz, Aljeriako historiako momentu ilun edo ahul batean gertatzen den bitartean.

Antigonak bezala, *Leïlak* errege ahul eta nartzisista erakartzen du,

OHARRAK

9 | Kolonialismo ondoko moldapenen artean hauek nabarmentzen dira: 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 Sebbarek bere eleberrietan ere aipatzen du Sherazade izeneko pertsonaia bat. Ikus Leïla Sebbar, *Shérazade: 17 ans, brune, frisée, les yeux verts* (1982), Leïla Sebbar, *Les carnets de Shérazade* (1985).

le Roi, haren lekua erreinuko agintean ahula delarik. Erregearen ziurtasun eza argi geratzen da bere buruari estatua bat eraikitzeko iragarkia egiten duenean, fanfarrea eta ospakizunekin batera. Hereje egozentriko honen aurkari bezala, Leïla, gure pertsonaia nagusia eta *ancienne moudjahida* (lehenagoko emakume borrokalaria), ekintzaile ausarta da. Antigona zantzuan, neba baten heriotza zalantzarriak nahasten du *–le Roi* haren hilketa agindu izanaren susmagarria da. Dena dela, kasu honetan kidetasuna ez da odolezkoa, baizik eta arma-kidea eta senarra, *le Roiren* anaia gaztea da; Leïlaren ahizpa metaforikoa Attikaren papera da, harekin batera askapenerako gerran parte hartu zuena¹¹. Ahizpa-arma-kide hauek ekarrita, antzerkigileak berehala Mendebaldeko lehia antagonikoan dauden emakume aurkariaren multzoarekin hausten du eta areago, *Alif laylah wa-laylah* lpuinean bezalaxe, elkartasun militante batean biltzen ditu. Haien elkartasunak kontraste zorrotza sortzen du estatua gobernatzen duten gizonekin, elkarren arteko barne gatazkan daudenekin; gatazka honen emaitza erregearen heriotza izango da azken batean.

Zenbait paperen salbuespena gora behera (Leïla, *le Roi*, Attika, eta Omar), ekintzaile gehienek lerro nagusiaren aurkari sinbolikoak dira, bereziki *le Marchand de jasmin*. Jasmin saltzaile moduan, Benen idazlanetako ikono herrikoia da¹². Egilearentzat, jasmin loreak gaztaroa gogora ekartzen dio eta haren aitari jasminez egindako lepokoak saldu ohi zizkion agurea: “Pour moi, cet homme était un sourcier car il transformait les odeurs horribles de la rue en parfum magique” (Achour, 1989: 71). Jasmin saltzailearen irudia herritarren ikurra da, lanbide honek nahitaez erakartzen baititu txiroak eta baztertuak. Iritzi hau sendotzeko, Benek gogoratzen du militante gaztea zeneko garaia:

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).

Kultura ikurra bezala, *le Marchand de jasmin* paperak nabarmentzen eta gorpuzten du antzezlanaren arima herrikoia. Ziur aski arrazoi hauek erakarri zuten Boudia, baina baita *hakawati* ekintzailea delako, Magrebeko *hakaya* (ipuin-kontaketa) tradizioko istorio-narratzailea¹³. Honela, saltzailea sarritan bakarka egoten da eszenatokian eta zuzenean hitz egiten die ikusleei, abesbatza greziarraren antzera, baina aktore bakarra izanik. Areago, *hakawati* ezaugarriez gain, Ipar Afrikako ikusleek *le Marchand* pertsonaia Djeha edo Djoha ezagutuko dute, Magrebeko heroi herrikoien artean maitatuena¹⁴. Kamal Salhiren hitzetan:

Traditionally Djeha was the epitome of the carnivalesque, with an

OHARRAK

11 | Attika izena hautatzeak Greziako tragediaren osagaiak areago indartzen ditu antzezlanean –Attika bada Greziako lurraldea, bertan Atenas hiri zaharra dago eta tragedia genero bat bada, orokorrean ‘Attic tragedy’ izenez ezaguna. Ikus Euben (ed.), *Greek tragedy and political theory* (1986).

12 | Jasmin loreak paper sinbolikoa betetzen du Benen *Sabrina, ils t'ont volé ta vie* (1986) eta ‘Nora’ narrazio laburrean, *Ainsi naquit un homme* (1982) lanean ere bai.

13 | Ipuin kontalariak eta haren ekitaldiek honako izenak ere hartzen dituzte: *gawwal, meddah, rawi, muqallid, berrah, eta fdawi*. Ikus Kamal Salhi (2004: 41).

14 | Ekialde Hurbila eta Ipar Afrikan Djeharen pertsonaiak duen zama kulturala, literarioa eta historikoa uler dezagun, ikus Jean Déjeux (1978). Izenaren aldakiak hauek dira: Djoha, Djeha, Djeh’a, Jeh’a, eta Jh’a; nik nahiago dut izenaren lehen aldakia, Aljerian arrunta delako, Djeha Marokkon erabiltzen dute eta. Djoha pertsonaiaren egungo agerraldia ‘Fellag’ da, Kabylia komediantea. Ikus Dominique Caubet (2004).

eccentric character, a unique brand of humour, and a kind of gentle madness which runs through his exploits. This playful madness is a common element of North African humour (Salhi 1999: 329).

Kateb Yacine, eleberri eta antzerkigile aljeriarra, bereziki ospetsua da funtsezko pertsonaia hau erabiltzeagatik eta Djeha haren antzezlan askotan agertzen da, bikainenetan barne, *Nuage de Fumée*, paper nagusia *La Poudre d'intelligence* lanean (1959). Lan honek, Leïlaren antzera, ironia, umorea eta alegoria erabiltzen ditu estatu aljeriarrean agintzeko bide autokratikoa komentatze aldera. Edonola ere, *le Marchand* (eta Djeha, orokorrean) ez da arazorik gabeko ikurra. Sexista da eta beste ezaugarri desatseginak agertzen ditu, sarritan beste pertsonaiak inorenganatzuz edo atzera botaz. Honela, ezaugarri multzoa dauka, ez du interpretazio erraza baimentzen.

4. Sarrera: Hitzaurrea

Hitzaurreak antzezlanaren ekintzaren marko moduan funtzionatzen du –hau agertzen da lehen eta bigarren ekitaldietan. *le Marchand de jasmin* pertsonaia arinak dena menperatzen du, gure *hakawati* edo pertsona bakarreko greziar abesbatzaren funtzioan jotzen du, honela haren bizitzako istorio bitxia ikusten dugu, era berean Aljeriako historia narratzen digularik. Haren bakarriketa, arranditsua eta gogoetatsua, zenbait ekintza argigarriekin batera datorkigu, noizbehinka ikusleen erantzuna eskatuz; baliabide hau sarritan erabiltzen da Ipar Afrikako *halqa* edo ipuin-kontalarien zirkuluan (Chakravarty Box, 2005: 45-46). Antzerki eredu konbentzionala izan arren, *halqa* dinamikoa eta ozena da ere bai, tradizionala eta modernotzat har daiteke, baina ez mendebaldeko zentzuan (Chakravarty Box, 1997). Modu errazean esanda, *halqa* ikusleek osatzen duten interpretazio zirkulua da. Sarri askotan antzezlanean ikusleen parte hartzea espero da, bai ekintzaileari arinki nolabait erantzunez, bai zuzenean ekitaldian nolabait ekinez. Ikusleei hitz eta keinu eginez, baita galderaren bat luzatuz, *le Marchand de jasmin* pertsonaiak entzuleen aldetik ekarpenen bat espero du. Antza, ekitaldiko zirkulura erakarritik, istorioaren emaitzan inplikatzeko ditu.

Ikusleei bidaia luzearen ostean hartutako zauri marka erakutsi ostean, astiro makurtzen da ura eskuetan jasotzera, eta ohiko ekintza hau hiru aldiz errepikatzen du, zikinkeriak ezabatze aldera. Irudimenezko ura edanez, zerbait gogoratuko balu bezala gelditzen da –poema moduan, zalantzati, konpartitzen du oroimena. Bakarriketan zehar, *le Marchand* behin lurralde kiskaldu batean *sorcier* izan zela jakin dezakegu:

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).

Ezaugarri magiko edo jainkozkoaz jantzita –Greziako mitologian orakulua edo profetaren moduan, edota Ipar eta Mendebaldeko Afrikako *marabout* errito erlijiosoak bezala- ura topatzen du eremu lehor eta hondatueta. Bilaketa honek napalmez suntsituriko mendietan eta sutan dauden basoetan zehar eramango du, “patriarche sans yeux” hila aurkitzen duen arte, iturri ondoan – Edipori, Antigonaren aita eta Tebasko erregea, egindako aipamen garbia; honek, emaztearen (eta amaren) buru-hilketaren berri izan zuenean, emakumearen gorputik papar-orratz bat hartu zuen eta bere begietan iltzatu zuen. Bera patriarka izanik, *le Marchandek* jakinduriaren garrantzia azpimarratzen du, botere-bide bezala: “Oedipus loses throne, dignity, and eyesight, but gains wisdom and knowledge (which are everything)” (Kowsar, 1986: 28).

Poliziak iturri pozonduaren ondoan aurkitzen du eta *le Marchand* modu faltsuan iturria pozoitzeaz salatu eta kartzelara eramaten dute. Zazpi urtetan, iraultzak iraun zuen beste, gutxi gora behera, presondegian usteltzen da. Zigorra amaitutakoan, herrira itzultzen da eta uraren bilaketari ekiten dio berriro: “Et j'en ai trouvé et j'en ai trouvé, dix mille au moins” (1989: 14). Alabaina, emankortasun zabal honek herritarren arteko tirabirak sortzen ditu, jabetza dela eta. Baliabideak lortzeko borroka alegorikoak islatzen du boterea eskuratzeko benetako borroka, honek 1962ko udan Aljeriako burujabetasuna ekarri zuen jarraian. Frantziarekiko negoziazio arrakastatsuen ostean, Evian hitzarmenean, Boumediene koronelak, zenbait *chefs historiquen* laguntzaz, besteak beste Ben Bella, Rabah Bitat, eta Mohammed Khider, herrialdeko muga zeharkatu zuen, *wilayas*¹⁵ buruzagi ahulduen kontrola kendu zielarik. Izaki kolonial baten kontrako gerra FLN-ALN alderdien arteko gerra bihurtu zen. 1956ko *Congrès de la Soummam* biltzarrean hartutako estrategiaren araberrako emaitza izan zen, orduan *chefs historiques* delakoek askapenerako borroka barnealdeko borrokarietiek gidatuko zutela baieztatu zuten, atzerrian zain zeuden horiek baino¹⁶. Alabaina, plan hau gerrako azken urteetan gainbehera joan eta kolapsatu zen, eskualdeetako *maquis*, *wilayas*etan, ahuldu baitziren, demaseko galerak, baliabide eza eta buruzagi sendoen eta politika honen proposamenaren aldekoen heriotzak zirela kausa¹⁷. 1962ko uztaillean, pozez gainezka zegoen jende multzoaren aurrean zutik, Ben Youssef Ben Kheddak, *Gouvernement Provisoire de la République Algérienne* (GPRA) delakoaren buruzagiak, zera jakinarazi zien herritarrei: “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).

OHARRAK

15 | “Bederatzien taldeko” *chefs* historikoak ofizialki 1954an sortu zen FLNeko mugimendu nazionalista armatuko hasierako buruzagiak dira. Honako hauek ziren: Mohamed Boudiaf, Hocine Aït Ahmed, Rabah Bitat, Didouche Mourad, Larbi Ben M'Hidi, Mostefa Ben Boulaïd, Ahmed Ben Bella, Mohamed Khider eta Krim Belkacem. Jatorrizko bederatzia buruzagi hauetatik, sei bizirik heldu ziren burujabetasuna ikustera eta hiru “ohorezko zelaian” hil ziren: Mostefa Ben Boulaïd, Didouche Mourad eta Larbi Ben M'Hidi. *Wilayas* zeritzenak matxinadaren lehenengo egunetan zehaztu ziren lurraldeak ziren eta herrialdean luze iraun zuen borroka armatua errazteagatik erabili zituzten. *Wilaya* bakoitzean –sei ziren guztira –lauko kontseilu batek agintzen zuen, haien artean koronel maila zeukan buruzagi politikoa militarra zegoen eta honekin batera hiru komandante, hiru ekintza nagusien arduradun: politikoa, militarra, eta komunikabideak eta informazioa. Egitura zurrin hau errespetatu zen gerran zehar, estrategiak eskatzen zituen aldaketa arinak gora behera.

16 | *Congrès de la Soummam* (1956ko abuztua eta irailean) FLN-ALNeko lehen batzar erabakigarria izan zen, altxamendu armatua hasi zenetik, eta askapen borrokaren helburuak ateratzeko eta paperean jartzeko balio izan zuen, haren estrategia militarreko politika orokorra. “Plataforma” batzar honek erakundearen burujabetasunarekiko atxikimendua azpimarratu zuen eta *Conseil national de la Révolution algérienne* (CNRA) izeneko adarra sortu zuen, baita *le Comité de Coordination et d'Exécution* (CCE) batzorde exekutiboa ere. Era berean, plataformak politika botere militarren gainean zegoela zehaztu zuen eta herrialde barruko borrokariak kanpokoen gainean. Batzarrak borroka armatua egituratuta zegoen *wilayas* eta zonaldeak ere marraztu zituen.

Tamalez, diktatura militarren aldekoek irabazi zuten eta Ben Bella ALN eta Colonel Boumedieneren laguntzaz ezarri zuten boterean. Zoriturrez, Boumedienek geroago kendu zuen Ben Bella eta bere burua jarri zuen Aljeriako eskubide ahalguztidun buruzagi bezala.

Testuinguru historiko hau azaleratzen da bakarrizketan zehar, poetikoki *le Marchand de jasminek* eta haren erkideek pairatu duten borroka zehazten duenean. Hirira heldu baino lehen, bere herrira beste behin itzultzen denean, jabegoa estatuko ordezkari batek konfiskatu diola jakin dezake (1989: 15). Egoeraren berri izan eta gero, bere lurretan geratzen diren azken jasminak jaso, saski batean biltzen ditu eta estatuari emandako ospakizunetan saltzeari ekiten dio. Istorioa bat-batean burutuz, entzuleei susmagarri galdetzen die ea zertara etorri diren hirira: “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). Hitz hauekin, entzuleei honako galdera geratzen zaie, zergatik dauden hemen, antzezlan hau ikusten edo irakurtzen. Antzezlanaren ekintzan, hasierako abagune honetan sartuta, galdera hau balora dezakegu lehen eta bigarren ekitaldietan zehar, antzeztokian ekintzak agertzen hasten diren bitartean (edo irakurle moduan ekintza horiek irudimenean garatzen ditugun bitartean). Honela, *halqa* honetan partaide gisa inplikatzeko gara, nola osatzen diren (eta irakurtzen, eta gogoratzen diren) iraultzaren historia eta haren ondorioak. Hitzaurrea lasai burutzen da, gizon zaharra haitz batean eserita, jasminez osatutako lepokoak zenbatuz. Horretan diharduela, haren ahotsa moteltzen da eta argiak eszenatokiko alde batetik bestera egiten du salto, *le Roiren* gelan gelditu arte. Argia mugitu bitartean, entzuleek jaso dezakete isiltasun *Chiffonnière* bat, zaborrean miatuz.

Antzezlanaren lehen eszenan, *le Marchand de jasminek* aipatzen ditu bi ikur errepikakor: jasmina eta ura. Jasminaren esanahia eztabaidagarria da, baina urak garrantzi handia dauka antzezlanaren aipamen sinbolikoak argitzeko. Uraren gaia azalduz, Benek dio: “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). *Le Marchanden* uraren bilaketak –bizi, justizia eta jakinduriaren iturriaren bilaketak- Leïlaren bilaketa aurreikusten du, antzezlanaren lehen eta bigarren ekitaldietan. Ikusle edo irakurleen ibilbide kontzeptuala ere aipatzen du, ekitaldian zehar Iraultzaren traizioaren ulermena azaleratzen du eta haren itxurakeriari erronka egiteko nahia garatzen du, itxaropentsu. Benek etsipena adierazten du honela, herriaren borrokaren “egia”, batasun nozio faltsuez, hain azkar lanbrotu zelako eta FLN-ALNen buruzagi eskubide ahalguztidunak bermatu zituztelako. Oraindik esanguratsuago, antzerkigileak traizio horretan haren kide aljeriarren onspena edo parte hartze eraginkorra jartzen

OHARRAK

17 | IBerez, El Kaireko ordezkari izan zuten Ben Bella, Boudiaf, eta Mahsasek, 1959an plataformak zeukan barnealderako jomuga jatorrizkoa mesprextatu zuten publikoki, areago, Batzorde aurkari baten sorrera ere bultzatu zuten, Nasar eta Bourguiba presidenteen laguntzapean.

du agerian:

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

Lehen ekitaldian, Leïlak Antigonaren bakarritzeta, Tebasko Erregerekin, gogora ekartzen duen hitzaldi batean gauzatzen du etsipen hau.

5. Lehen ekitaldia: Isiltasuna menperatuz

Hitzaurreak antzezlanaren narrazio nagusiari ingurune poetikoa ematen zion bitartean, lehen ekitaldiak Leïla, pertsonaia nagusiaren izaeraren berri ematen digu, honek gauzatzen duen diktaduraren aurkako borrokaz eta gerrarekiko jarrera koherenteaz aritzen da, *Antigonaren* 'diskurtso nagusian' inspiratuta, antzezlaneko palimpsestoa da. Ekitaldi honetako lehen eszenan, argia kalera ematen duen hormatik erregeren gelara astiro mugitu ahala, bat-batean *Le Roik* salto egiten du ohetik, bekokia, aurpegia eta eztarria igurtziz eta, arnasestuka, leihorantz hurbiltzen da. Leihoa irekitzen du urduri, leiho-ertzean kokatzen ditu ukondoak eta ikusleengana biratzen da, urrutira begira: "Quelle fièvre... Étranges ces visions qui vous poursuivent et vous agitent au-delà de toute raison" (Ben, 1998: 19). Jarrera etsi honetan dagoela, agertzen da haren koinata. Gelara sartzen denean, antzerkigileak *Le Roiri* agintzen dio zutik egoteko, burua makurturik, kokotsa bularrean, honela zuzenean argitzen duen fokuak bururik gabeko pertsonaia delako ilusioa sortzen du. Ikuspegi honek datozen gertakariak aurreikusten ditu, lanaren amaiera aldean izango duen heriotza, hain zuzen. Edonola ere, eszenaren zuzentze lanak beste interpretazioak ere eskaintzen dizkigu. Buru ezaren iradokizunaz gain, *Le Roiren* jarrerak aipa ditzake Iraultza bitartean exekutatu zituzten militante aljeriarrak. Heriotza zigorrak sarritan epaituei burua mozten zitzairen egunsentian, Orango, Constantineko edo Algierseko presondegiko patioan¹⁸. Leïlak hau nabarmentzen du bere haurtzain absentea gogoratuz:

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).

Esanahi garbiarekin nahastuz, Lalla Fatmaren istorioak *Alif laylah wa-laylah* liburuko erregeari, maitaleak egunsentian hiltzen

OHARRAK

18 | Assia Djebarek goizaldeko exekuzio hauek aipatzen ditu bere antzezlan bakarren izenburuan, *L'Aube rouge*. Ikus Assia Djebare eta Walid Carn, *L'Aube rouge: pièce en 4 actes et 10 tableaux* (1969).

zituen, aipamen osagarria egiten dio. Azkenik, Kreonek Antigonari zuzenduriko lehen hitzak, hura harrapatu bezain laster, hauexek dira: “Hitz egidazu, neska, burua makurtuta eta begirada lurrera / erruduna zara edo egindakoari uko egiten diozu?” (Sofokles, 1912). *Le Roiren* jarrera errudunak bere suposaturiko aginpidea ahultzen du, Leïlaren gainean, eta Sofoklesen *Antigona* lanean ezarritako boterearen dinamika (erregea eta pertsonaiaren artekoa) alderantziz jartzen du. Dena dela, besterik ez bada ere, susmoa dakar, *Le Roiren* erregimenean Frantziako kolonialismoaren aldian arruntak ziren tortura praktikek, epairik gabeko exekuzioek eta politika bidegabeek irauten dutela.

Leïla isiltasunetik irten eta mintzatzen da azkenean, gerraren emaitza etsigarria dela eta, bere larritasuna azalduz. Nabarmenki, haren bakarriketak *Le Roik* jarritako galdera multzo bati erantzuten dio (Ben, 1999: 27-28). Leïlaren mugimenduak, pentsamenduak edo sentimenduak kontrolatu ezin dituela sentitzen duenez, erregea urduri dago, eta larritasun hau areagotzen da Leïlak bere laguna, Attika, bisitatu berri duela dakienean. Attikarengana zergatik joan zen jakiteko saioak isurpen emozionala sortzen du, Leïlak *Le Roirengandik* daukan mesfidantzatik eta haren senar gaztearen heriotza dela eta emandako azalpen zalantzarrietatik dario isurketa; boterean jarraitzeko erregimenak erabiltzen dituen baliabide ezmorak, tortura barne; eta emakumeek askapen borrokan egin zuten eskaintza bermatuz amaitzen du:

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).

Ezkutalekutik irten baino lehen, zera azpimarratzen du: “j’avais sur mes bras la marque de ses ongles et Attika porte encore sur ses bras la marque des miens” (1999 : 31). Solasaldiak nabarmentzen du bi lagunaren arteko hurkotasuna; haien loturak gainditzeko odolezko harremanen indarra eta gerraren ostean irauten du:

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).

Iraultzako buruzagiak kritikatu, heroi emeak agerian uzten du agintari hauek ez datozela bat emakume militanteekiko elkartasunarekin.

Leïlak adoretzu jakinarazten dio *Le Roiri* Attikarengandik zera jakin zuela, erregimenak tortura erabiltzen duela disidenteeekin:

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).

Askapen borrokaren buruzagiek beraien idealei traizioa egiteaz gain, kideak torturatzen dituzte, anai-arreben arteko erailketa izanik. Leïlaren begietan, iraultzaile aljeriarrak nazien mailara jaitsi baldin badira, haien kolonialismoaren kontrako proiektuak porrot egin du. Tebasko Erregeak kondenatu zuen Antigona arima eta pozoia bailitzan, Leïlak *Le Roi* salatzen du, askapen borrokaren helburuekin eta borroka-kideekiko leialtasunarekin duen adostasuna bermatzen duen bitartean. Neba batengandik borroka-ahizpa batenganainoko atxikimenduaren transferentziak islatzen du *Antigona* ezean ezarrita zegoen patriarkatza sistemarekiko leialtasun itsua. Ahizpen arteko maitasun adierazpen honek « berridazten » du Sofoklesen antzezlaneko Antigona eta haren ahizpa Ismeneren arteko harreman estua.

Hurrengo pasarteetan jakingo dugu Leïla umezurtza dela –gurasoak eta anai-arrebak gerran hil zituzten- eta haren senarra, Rachid, modu ilunean hil zen Iraultzaren azken egunetan. Erregimenak tortura erabiltzen duela jakinik, *Le Roik* Rachid erail zuela susmatzen du eta ahal zuen guztia ikertzeko agintzen dio bere buruari (1999: 35). *Le Roiren* tema gora behera, gauzak ulertzeko neska gazteegia eta idealistegia dela, Leïlak zin dagi bere senarraren hiltzailea aurkituko duela. Iraunkortasun hau gerran militante moduan hartu zuen esperientziaren emaitza zuzena da; haren senarrak agindu zion bezala aldarazi zuen esperientzia (1999: 36). Norbanakoaren eskaera emakumeen eskubideen kontu zabalarekin lotuz, Leïlaren kritika samina burutzen da askapen borrokaren osteko emakume aljeriarren patu zorigaitzekoa berrikusten. Emakumeak ihes ezinezko ispilu argi batean harrapatuta daudela egiten du aldarri. Adibide moduan erabiltzen duen ispilua Rachiden oparia da:

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).

Idazki autobiografikoetan ohiko metafora izaten den ispiluak isla dezake norberaren errealitatea edo bizitza, apaingarririk gabe¹⁹. Kasu honetan, ispilua emakumeen desabantailen ikurra da –haien gorputzak, literalki, mugatzen dituzten desabantailak. Alabaina, ez dira jadanik alde bakarreko ispiluan islatzen, ispiluak bidaltzen ditu,

OHARRAK

19 | Ikus George Gusdorf, adibidez, haren ustez autobiografia "is the mirror in which the individual reflects his own image" (Gusdorf, 1980: 33).

20 | 'Arabizatze' politika Houari Boumediene boterera heldu eta berehala abiatu zen, 1965ean; hasiera batean Hezkuntza Ministerioak sustatu zuen politika honek frantsesa arabierarekin ordeztu nahi zuen, eskoletan, negozioetan, literatura, artean eta komunikabideetan. Aldaketa zakar eta gogor honek sistema frantsesean hazi ziren adinekoei ahalegin handia eskatu zien, batzuetan frantsesez ikasi zuten, arabiera ez zen irakasten eta sarritan atzerriko hizkuntzatzat zeukaten. Idazle, intelektual eta negozio gizon asko – eta haien lekua betetzera zindoazenak, pied-noirsek multzoka alde egin zutenetik –kolokan geratu ziren. Zenbait egilek, esaterako Kateb Yacinek, frantsesez idazten zuen eta ostean arabiera dialektalean itzultzen zuen; Beste zenbaitak, adibidez Malek Haddadek, idazteari utzi zion, ezin baitzuen arabieraz sortu; eta Assia Djebarek hamar urteko tarte hartu zuen narrazio laburren bilduma argitaratu zuen arte, Femmes d'Alger dans leur appartement (1980). Literaturaren ordezkari pelikula bat grabatu zuen arabiera dialektalean, La Nouba des femmes du Mont-Chenoua (1977). Honela, denbora aurrera joan ahala, frantsesez idaztea gobernuaren aurkako protesta modua izan zen, eta beharra ere bai, hainbat idazlek, ezin zuten arabieraz idatzi, isilarazi zituzten eta. Hauxe izan zen bereziki krisi zibileko garaian (1992-2000), Front islamique du salut (FIS) eta beste erakunde paramilitar eta terroristek artistak, idazleak eta intelektualek hiltzeko mehatxua egin zutenean. Arabizatze politikak Aljerian izan zuen ondorioa eta historia ezagutzeko, ikus Madeleine Dobie (2003) eta Gilbert Grandguillame (1985).

baztertzen ditu, gizonak zelatatze funtzio bera betetzen du. *Le Roiri* egindako hitzaldia ekintza politikorako aldarrikapena da, bertatik hasiko da, jakintza eta ulermena bereganatzen hasiko da, jarritako nahien aurka; ekintza errebolutari honek haren gorputza askatzen du, alegian, senarrak oparitu zion ispilutik. Leïlaren hitzaldiak *le Roiri* iradokitzen dio haren senarra nola hil zen argi dezan, eta lehen ekitaldia honekin amaitzen da, Rachidek kobazuloan izandako istorio dramatikoarekin. Haemon, Antigonaren maitalearen moduan, Rachid lurpean hiltzen da, baina, nabarmenki, maitalea gabe.

Erregu, aipamen eta azalpenen katea frantsesez dago osatuta, esanahiaren beste geruza trukaketarako gehituz. Antzezlanakolonizatzailaren hizkuntzez idatziz gero, Benek pertsonaiak egiten duen hizkuntza nagusiari lurraldez erbesteratzen du. Beneren Shakespeareren kritika bezala, Leïlaren bakarrizketak “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). Emaizta disidentzia kognitibozko zerbait da, Leïlak eta beste pertsonaiek *halqa* bat osatzen dute ikusleekin, argudioak frantsesez ematen dituzte, arabiera arruntean baino, *halqako* ohiko hizkera. Pertsonaia nagusiaren solasaldia hizkuntza kolonialean izan liteke geroko aniztasunari (eta onarpenari) egindako aipamena. Le Poivoirek frantsesaren erabilpena murrizt zedin eta kaleko hizkuntza arabiera standard modernoa izan zedin egiten ari zen esfortzuak markaturiko giro politiko batean, Leïlaren bakarrizketa (eta antzezlanak orokorrean) uler zitekeen eleaniztasunaren aldeko deia bezala eta Aljeriako benetako hizkuntzaren ideia gaitzesteko²⁰. Emakumea, martiriaren alarguna eta lehengo *moudjahida* den aldetik, pertsonaia nagusia plazaratzen da, literalki, paradoxa baten moduan. Bigarren mailako hiritarra da, askapen borrokaren ikur ohorezkoa eta *hakawati* subertsiboa. Hau honela izanda, Leïla kokapen ezin hobean dago sinbolikoki antzezlanaren testuinguru historikoa markatzen duten egitura linguistiko eta sozial estuak hauts zitzen. Alarguna eta *moudjahida* izateak moralaren agente ere bihurtzen du –aipamenak eta kritikak egiteko gai –Sofoklesen tragedia grekoan Antigona aginte morala hartu zuen bezalaxe²¹. Aginte morala zeukan agentea den aldetik, Leïlak hiritarrei parte har dezaten deitzen die, iraganaren jakintzaren bitartez, emakumeen berdintasunez eta idatzi gabeko legeak onartuz, tortura ekintzak kondenatuko lituzkeen goiko aginpide moralak bideratuta.

6. Bigarren Ekitaldia: Herria eta bere aurre-jakintzazko Eromena

Kultura herrikoia izanik, bigarren ekitaldiko pertsonaiek gertakariak eramaten dituzte ibilbide tragikoan, haien amaiera

OHARRAK

20 | ‘Arabizatze’ politika Houari Boumediene boterera heldu eta berehala abiatu zen, 1965ean; hasiera batean Hezkuntza Ministerioak sustatu zuen politika honek frantsesa arabierarekin ordeztu nahi zuen, eskolatan, negozioetan, literatura, artean eta komunikabideetan. Aldaketa zakar eta gogor honek sistema frantsesean hazi ziren adinekoei ahalegin handia eskatu zien, batzuetan frantsesez ikasi zuten, arabiera ez zen irakasten eta sarritan atzerriko hizkuntzatzat zeukaten. Idazle, intelektual eta negozio gizon asko –eta haien lekua betetzera zindoazenak, pied-noirsek multzoka alde egin zutenetik –kolokan geratu ziren. Zenbait egilek, esaterako Kateb Yacinek, frantsesez idazten zuen eta ostean arabiera dialektalean itzultzen zuen; Beste zenbaitak, adibidez Malek Haddadek, idazteari utzi zion, ezin baitzuen arabieraz sortu; eta Assia Djebarek hamar urteko tartea hartu zuen narrazio laburren bilduma argitaratu zuen arte, Femmes d’Alger dans leur appartement (1980). Literaturaren ordezkari pelikula bat grabatu zuen arabiera dialektalean, La Nouba des femmes du Mont-Chenoua (1977). Honela, denbora aurrera joan ahala, frantsesez idaztea gobernuaren aurkako protesta modua izan zen, eta beharra ere bai, hainbat idazlek, ezin zuten arabieraz idatzi, isilarazi zituzten eta. Hauxe izan zen bereziki krisi zibileko garaian (1992-2000), Front islamique du salut (FIS) eta beste erakunde paramilitar eta terroristek artistak, idazleak eta intelektualek hiltzeko mehatxua egin zutenean. Arabizatze politikak Aljerian izan zuen ondorioa eta historia ezagutzeko, ikus Madeleine Dobie (2003) eta Gilbert Grandguillame (1985).

21 | Antigone as Moral Agent” izenburuko saiakera batean, Helene Foleyk hauxe ikertzen du, “the complex interrelation between female moral capacity and female social roles that

alderantz: “Ce qui a été –a été comme ce devrait être” (Ben, 1998: 25). Omar eta Attika salbu, pertsonaia hauek Maghrebeko folkloretik datoz, lehen ekitaldiko pertsonaiak ez bezala, hauek Greziako mito klasikoetatik etorrira. Garai eta kultura desberdinetako pertsonaien kenketak eta batuketak sortzen dute lanaren kritika minoritarioa. Funtsean, kritika minoritarioak ohiko narrazioari dagokion esanahiaren osaketa ahultzen du: “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 eta Bene, 1979 : 97). Greziako tragediak inspiratutako testu batean Ipar Afrikako pertsonaia folklorikoak sartzeak konposaketaren linealtasuna desorekatzen du. Gehiengoaren eta minoritarioaren dialektikarekin daukan analogiak antzerkigintzaren izaera politikoa definitzen duen heinean, lehenengoa ondo ezagutzean eta balio minoritarioekin ordezkatzetan datza. Prozesua argitzeko ahalegin honetan, Deleuzek zera azaltzen du, gehiengoa ez dela nahitaez nagusi den taldea. Adibidez, Frantzian, herrialdeko hiriguneetan emakumeak, umeak, atso-agureak, eta arraza edo gutxiengo etnikoak baztertuta egoten dira gizonezko kristau zuriekin alderatuz, nahiz eta azken hauek, kuantitatiboki, gutxiengoa diren. Alabaina, gutxiengoaren taldeak sor dezake gehiengoa beste gutxiengoaren harremanetan, hau da, emakume aberatsak eta behe mailako klase sozio-ekonomikoko emakumeak. Ez dago komunitateak banatzeko lerro bakarra, oposaketa garbia ematen diguna; areago, gurutzapenak eta lerro anitzak daude, etengabean gehiengoa eta gutxiengoa berdefinituz: “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). Zentzu honetan, bigarren ekitaldiak herrien iraultzaren tragedia uzten du agerian –bertan aginte klaseko diktaduraren elitea hazten da balio minoritarioen antzezko borroka batean.

Myriam Benek antzezlanari dagokion “egitura minoritarioa” ekoizten du, bilbea sekuentzian moztuz: Leïlaren eskaera idealista, askapen borrokaren konpromiso idealak berreskuratzeko eta *coup d’état* bat aurreikusteko, nahastuta dago hiritarren anbigutasuna erakusten duten koadroekin. Jendearengana bihurtzen denean, Leïla berraxikitzen zaio langileen borrokari, Iraultza osteko Estatuari “balio minoritarioak” jartzeko alferreko ahaleginean jokatzen duen paper integrala aintzat hartuz. Pertsonaia anonimo hauek langileen klasea ordezkatzetan dute, ikono kultural ezagunak eta markarik gabekoak eta erregimenari heriotza azkar hurbiltzen zaiola aurreikusten dute.

Hamahirugarren eszenan, *le Jeune homme à la guitare* pertsonaiak Leïlarentzako abestiak konposatzen dituenean, *la Mère* eszenan sartzen da eta, bi gazteak maitaleak direlakoan, Leïla iraintzen du eta gizon gazteari bidea gal ez dezan eskatzen dio. *La Mère* pertsonaiak

OHARRAK

conditions, and is articulated in, such choice” (Foley, 1996: 49). Tebasko printzesa birgina bezala, Foleyk (1996) zera argudiatzen du, jatorrizko ikusleek berehala aintzat har lezaketela haren estatus soziala haren aukera moralen funtsezko osagai bezala.

mahboula, edo emakume zoroaren ezaugarriak ditu, Ipar Afrikako folklorea hirugarren mailako pertsonaia, baina oso boteretsua. Antzerkigilearen arabera, borrokan sortzen den zoramenak jotako pertsonaia disidentzia kognitiboren aldakia da (Achour, 1989: 88). Deleuze eta Guattarik argudiatzen dutenez, osasunetik zoramenera doan ibilbidea 'beste bat bihurtzeko', beste hitzetan 'gerrarako tresna' bihurtzeko mamia da. 'Gerrarako tresna' gotorlekuak, mugak eta hesiak suntsitzen dituen indar mekaniko zein organikoa izaten da. Ezaugarriez gain, gerrarako tresna lurraldeko antolakundeak, maila politikoak edota bereizketa morala eta sexuala hausten dituen edozein indar edo desira da. Gerrarako tresna eragiketa iraultzailea da eta kulturaren nozioak setiatzen dituenean inoiz baino itzulkorragoa izaten da: Mundua, Jainkoa, Egia, Arrazoia, Kapitala, Historia, e.a. (Kowsar, 1986: 27). Gerrarako tresnaren kontzeptua azaltzean, estatuaren aurkako aktibismo sortzaileztat hartuta, auto-suntsiketa, buru-hilketa eta zoramenerako joera arriskutsuaz gaztigatzen dute:

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 Mèreren zoramenak bikoizketa hau biltzen du; gerrarako tresna bada eraldatzeko gailua eta nihilismoaren iturria. Alabaina, zorameneraren *devenir-mineur* delakoak sortzen ditu ere goian Benek azpimarratu dituen aurre-jakintzazko trebetasunak. Argitasun bitxi honek baimentzen du *la Mèrek* antzezlanaren amaierako gertakari oldartuak ikus ditzan. Leïla eta *le Jeune homme à la guitare* bikotetik aldenduta, emakumearen arreta Attikarengan, ume txikia besoetan duela, jartzen da: "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). Zorigaiztoko hitz hauek mozten dira *le Roi* hil duteneko albistea heltzen zaienean. Antzezlanaren zuzendariak dramatikoki bideratzen du berri hau, hasieran ozenki jaurtitzen dute, pixkanaka jendetzak irensten du eszenako oihua: "On... a assassiné le Roi" (1998: 94). Eszena kaos bihurtzen denean, Leïla, Attika, *le Jeune homme à la guitare*, *l'Enfant* eta *le Vieillard* isiltasun hotzean *la Mèreri* begira daude..

Antzezlanaren azken eszena *Le Roiren* gelan gauzatzen da, haren gorpua lurrean datzan bitartean. Hormaren bestaldean, ikusleek entzun ditzakete jendetzaren soinu motelduak eta tiro hotsak. Erregearen egoitzara itzultzeak markatzen du Leïlaren ahaleginaren egiazko amaiera, erregimenaren bukaera aurreikustearren (eta demokrazia ezartzeko aukera makala). Sortu den nahasmenduari leihotik begira, tiro hotsa bakoitzean kikiltzen da, gelako beste pertsonaiak isilik dauden bitartean. *La Mère* da isiltasuna hausten duen bakarra, poema bat errezitatuz. Poemaren amaiera aldean, Omar soldadua hurbiltzen da Leïlarengana eta galdetzen dio ea

zergatik itzuli den erregeren egoitzara. Alde egin dezan konbentzitu nahian, geratzeko arriskuaz gatzigatzen du. Ez du konbentzitzen (1998: 100). Komandante batek Omarri gela uzteko agindua ematen dionean, Leïlak azken aldiz ezetz esaten dio harekin joateari. *La Mèreren* abestiaren azken ahapaldi tristearekin batera oihala jaisten da:

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).

Ahapaldi honetan, herrialdea lasai dago emakumeek ogia prestatzen duten bitartean; irudiak galerazko poema berberearra gogorarazten digu²². Ekitaldia ez da amaitzen abesbatzaren hitzez, baizik eta amaren abesti tristeaz, honela ekitaldiaren hasiera islatzen du, *le Marchand de jasmin*ek errexitaturiko poemaz hasi zen eta. Tragedia greziarrak antzezlanari inspirazioa ematen baldin badio, berehala desbideratzen da handik, bertako pertsonaiek aldaketa sustatzeko trebetasun handia dute eta. «Antigona berria» deitzen duen hura deskribatuz, Bertolt Brechtek sinesten du genero honek hauxe transmititzen duela, “the opinion that mankind’s fate is mankind itself” (Kuhn eta Constantine, 2004: 215-216). Greziako antzerkigintzan ez bezala, gizakien gainera jainkoen boterea aldarrikatzen da, gizakiak joko ahalguztidunean peoi hutsak baliran, sententzia honek gure patua aldatzeko dugun gaitasuna deskribatzen du. Estatu demokratiko bat osatzeak prestakuntza arduratsua eskatzen badu –ogia bezalaxe, -emakumeen partaidetza eraginkorra ere nahitaezkoa da²³. Leïlak erregeren egoitza uzteari uko egiten dionean, jakin arazten digu heriotza zigorra jaso dezakeela, aurreko erregimenarekiko hurbiltasuna dela eta; alabaina, badago itxaropen izpi ñimiñoa, bizirik atera eta aldaketa aurrerakoi baten aldeko borroka jarrai dezan. .

7. Ondorioa

Leïla, poème scénique en deux actes et un prologue 1998. urtean argitaratu zenean, idatzi eta hiru hamarkada beranduago, Aljeria krisi zibil oldarkorraren agonian zegoen. Myriam Benek profetikoki bere lanean aditzera ematen duen bezala, historia tragikoki errepikatzen da. Beste idazle aljeriar batek, mitoaren botereaz ziharduela, Aljeriako historiako atal berri hau gogoratzen zuen *Blanc de l’Algérie* (Djebar, 1996) lanean. Eleberri hau “lekuko kolektiboa” deiturik, Clarisse Zimrak nabarmentzen du Assia Djebar idazleak “take up the problematic and tangled connection between writing and saying

OHARRAK

22 | Brecht-ek, *Antigona* antzezlanari 1947an moldatu zuen, Bigarren Gerra Mundialaren ostean, hauxe idatzi zuen bere egunerokoan: “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). Kabiliako kantak direla eta, ikus Jean Amrouche eta Tassadit Yacine (1988). Sarritan poema hauek eskaintzen zitzaizkion maitatuari eta poetaren sorlekua gogorarazten zuten.

23 | Aïcha Bouazzarek, SOS, *Femmes en détresse* eta *ancienne moudjahida* sortu zituenetarikoa batek, berez gauza bera zioen Parminder Vir-en filmean, Aljeria, *Women at War*, VHS, Formation Films eta ENTV Aljeria, Ingalaterra eta Aljeria, 1992.

the individual self, writing and expressing the collective self (*parole* versus *écriture*) in a repressive state” (Zimra, 1995: 148). Era berean, Benek oroimen historiko eta literariotik berreskuratzen du “emakume galdua”, erregimen zapaltzaile batek sortzen dituen arriskuei aurre egiten —ez du soilik berreskuratzen, izen propioa ere jartzen dio, herrialdeko agintariak izenik gabe geratzen diren bitartean. Honela, Benek biltzen ditu pertsonaia eta inspirazioa, Antigma, emakumeak estatuaren kontrako norbanakoaren (idazlearen) borroka gorpuzten duelako; Benek berak dioenez, “j’étais le héros... de quelque sorte” (Achour, 1989: 81). Norbanakoaren erresistentzia politikoa da, hain zuzen, literatura minoritarioaren ezaugarri funtsezkoa, Deleuze eta Guattarik gogorarazten digutenez:

La littérature mineure est tout à fait différente: son espace exigu 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).

Genero kategoriak, testuak eta benetako esparruen loturak minimizatuz, frantsesez osatutako *mu’arada* honek

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).

Artikulu honetan, Myriam Benen idazketak sortzen dituen asmo politikoak eta literarioak, antzerkigintza minoritarioaren adar bakarra gauzatzearren, erakusten ditut. Iraganeko eta egungo faxismoak modu trebean lotuz, antzerkigileak zeharka kritikatzeko Sofoklesen *Antigma*, narratiba hegemonikoei erronka egite aldera eta, zehatzago, 1965eko Aljeriako diktadura militarrez aritze aldera. Hementxe topatu dut lanaren jomuga politikoa eta poetikoa, haren praxi minoritarioa, antzerkigileak mito greziarra, kultura herrikoi algeriarra, politika eta historia elkartzen ditu fusio dramatiko sortzearren. Leila pertsonaiaren bidez, borroka iraultzailearen arriskuak, antzerkian eta politikan, erakusten ditu, balio minoritarioen aldeko ahalegina moztetik denean eta funtsean gutxiengoa gehiengo zapaltzailea ‘bihurtzen’ denean. Lurren beste egitearen prozesuaren antzera, hizkuntza txandaka desosatzen da eta agintean jartzen da, estandarrak desorekatzen, negoziatzen eta osatzen dira, balio minoritarioak onartzeko prozesua amaigabea da, eztabaida etengabea. Edonola ere, Irudi ximplea ez marraztearen, antzerkigileak bere pertsonaia nagusia kokatu du estatua eta herriaren arteko *écart-eta*; guztion edo inoren gustukoa. Bazterreko kokapen honetatik gerrarako tresna gida dezake. Alabaina, Deleuze eta Guattarik proposatzen duten esanahiari kasu egiten badiogu, Leila ez da gerrarako tresna bat

gidatzen duen gudaria; aitzitik, Myriam Benek Sofoklesen antzezlanaren berrikusten duen prozesuak osatzen du gerrarako tresna, Leïlaren sorrera, gudaria, baimenduz.

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): "Autochthonous 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 Takiyeddine-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.